كتابات نقدية

٢٦

مدخل إلى ما بعد الحداثة

إعداد وترجمة : أحمد حسان



مارس ١٩٩٤

الاهــــداء

إلــى
سامية محـرز
وريشـار چاكـمـون
أهـدى هـذه الترجمـة

المحتويات

مدخل إلى مدخل

طوال العقدين المنصرمين ، ساد الجدالات فى الغرب خطاب يستعصى على مجرد الإغفال البسيط ، من جهة ، كما يستعصى على محاولات إدماجه ضمن القوالب الفكرية المستقرة ، من جهة ثانية . وتخلل هذا الخطاب مختلف أوجه الحياة الفكرية ، طارحاً فى علم الجمال والنظرية الثقافية مشكلة ما إذا كانت الحداثة فى الفنون لم تمت فعلاً ، وطارحاً فى الفلسفة نهاية التقاليد الحديثة المستندة على كانط وهيجل وماركس ، مقابل الاحتفاء « بفلسفة » ما بعد حداثية ترتبط بأسماء نيتشه ، وهايدجر ، ثم ديريدا ، وليوتار .. إلخ . وقد امتد تأثير هذا الخطاب ليطبع بطابعه مختلف مجالات الإبداع ، من العمارة وترتيب الفراغ إلى الفنون التشكيلية والبصرية والمشهدية وفنون الموسيقى وحتى الكتابة الإبداعية ووسائل الإعلام والإعلان .. وبذلك أصبح محدداً هاماً فى مناقشات الخطاب النقدى والنظرية الاجتماعية ونظرية المعرفة .. إلخ . هذا الخطاب الشديد الاتساع والتنوع ، هو ما أصبح يطلق عليه اسم « مابعد الحداثة » وهو ما يطمح هذا الكتاب إلى تقديم مدخل إلى مناقشته النظرية .

وإذا اخترنا أن نقرأ الخطابات النظرية باعتبارها استجابة لأزمات تاريخية ، لوجدنا أن ظهور خطاب مابعد الحداثة يشير إلى حدوث تحولات هامة فى المجتمعات الغربية : تطورات اقتصادية وتكنولوجية تثير القلق ، وفوران اجتماعى وثقافى ناشىء عن تحلل أنماط التفكير والحياة المألوفة والمستقرة .

وفى نفس الوقت يشير الانتشار الواسع لهذا الخطاب إلى عمق هذه التحولات .

منذ البداية ، إذن ، ترتسم مشكلة مابعد الحداثة بوصفها مشكلة جمالية وسياسية فى آن واحد ، كما تبرز أهمية العلاقة ، المتضمنة فى نفس التسمية ، والتى تربط بين الحداثة ومابعد الحداثة . فقد ارتبطت الحداثة كحركة اجتماعية شاملة modernity بالخروج من العصور الوسطى والانتقال إلى المجتمعات الرأسمالية التى تتسم بالتجديد والتحديث والدينامية ، وصاحبت عمليات العلمنة والعقلانية والفردية والتمايز الثقافى ، كما رافقت التصنيع وانتشار العمران وإضفاء الطابع السلعى . أما الحداثة الجمالية modernism فقد ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر ، مع حلول مرحلة الاحتكار أو الامبريالية ، وولدت الحداثة العليا الجمالية مع الثقافة السلعية المعممة كاستراتيجية يقاوم بها العمل الفنى إسباغ الطابع السلعى عليه . هذا بينما ارتبطت مابعد الحداثة كمذهب جمالى Postmodernism بالتمرد ضد اخفاقات الحداثةالعليا الجمالية ، وارتبطت كحركة اجتماعية Postmodernity بالتبشير بحلول مجتمع جديد تماما أطلق البعض عليه اسم « المجتمع مابعد الصناعى » أو « مابعد التكنولوجى » لكن عادة ما يطلق عليه أسماء المجتمع الاستهلاكى ، ومجتمع وسائل الإعلام ، ومجتمع المعلومات ، والمجتمع الالكترونى ، أو مجتمع التكنولوجيا المتطورة . لكن مهما كانت التسمية ، فإنها تؤكد وجود اختلاف بنيوى جذرى بين المجتمع

الراهن وبين اللحظات الأسبق للرأسمالية التى انبثق منها .

والمقالات القليلة التالية تضع على عاتقها أن تكون مدخلاً إلى مناقشة مابعد الحداثة ، مع المحافظة على أن تمثل حالة حوار تتفاعل فيها مواقف أساسية من الموضوع ، وذلك بدلاً من مجرد الشجب البسيطى أو الحفاوة المتواطئة . وإذا كان اختيار المقالات فى ذاته ينطوى على موقف بالضرورة ، فلا مفر من ذلك . كذلك لا مفر من أن يجد القارىء أن هذا التقديم ينحاز لوجهات نظر شخصية أرجو ألا تعوق حريته فى اتخاذ وجهات نظر غيرها .

إلا أن مما لاشك فيه أن الحديث عن مابعد الحداثة التى تجسد التحولات العميقة والبعيدة المدى فى المجتمعات الغربية قد يبدو لنا فى العالم الثالث أمراً بعيداً عن اهتمامنا المباشر . فما بالنا نناقش هموم مجتمع استهلاكى مفرط التطور تكلست فيه الحداثة بحيث أصبح الكلام يدور عن إنكار الايديولوجيا ، وعدم إمكانية المعرفة (فالذات منقسمة أو مفتتة إن لم تكن قد ماتت ، والوعى أصبح وعياً فصامياً ، بينما تحول الشيء أو الموضوع إلى صورة أو شبيه لذاته) ، بل وعن نهاية التاريخ ، بينما نحن لا زلنا نكافح لإرساء حداثة متماسكة ، ومساحات ضخمة من عقولنا وواقعنا لا تزال غارقة فى ماقبل الحداثة ؟

دعونا لا نغتر بالظواهر ، فما بعد الحداثة تحيط بنا من كل جانب فى عصر إضفاء الطابع الكونى على الاستهلاك والإنتاج ، وفى الصدارة منه الإنتاج الثقافى . وإذا صحت فرضية جيمسون القائلة

بأن ما بعد الحداثة هى المنطق الثقاف للرأسمالية المتأخرة أو المتعددة القومية ، فإن الرأسمالية الأنقى لعصرنا هى التى طرحت على نفسها مهمة تصفية ، والتغلغل إلى ، آخر جيوب التنظيم ما قبل الرأسمالى التى تحملتها حتى الآن واستغلتها بطريقة ريعية ، لتدمجها ضمن شبكة واحدة هائلة تضم العالم بأسره . مما يدفعنا للحديث عن استعمار جديد وأصيل تاريخيا للطبيعة واللاوعى : إلا وهو تدمير زراعة العالم الثالث السابقة على الرأسمالية بواسطة الثورة الخضراء ، وصعود صناعة وسائل الإعلام والإعلان (جيمسون) . وفى ظل ذلك نحيا نحن عند الحدود الفاصلة بين ترتيب عقلانى للحياة ، من جهة ، وبين الفوضى والفصام مابعد الحداثيين من جهة أخرى . وتزداد بإطراد المساحات التى يحكمها المنطق مابعد الحداثى مع اكتساح الطابع السلعى وصنمية السلعة لمساحات من حياتنا تتسع باستمرار (ايجلتون) . ولا يمكننا الإفلات من هذا السياق ، فتبعيتنا للسوق الدولية تجرفنا إلى قلب الدوامة بكل ما لذلك من آثار .

من هنا ، فإن واجبنا الذى لا يمكننا الإفلات منه ، هو أن نبذل جهداً للتفكير فى هذا التطور الثقاف للرأسمالية المتأخرة باعتباره كارثة وتقدماً معاً . وأرجو أن يخرج القارىء بهذا الموقف الجدلى وإلا فما أسهل أن نعاود الانزلاق إلى الموقف الشائع ـ الأكاديمى الطابع ، الفقهى الروح ، والشديد الضرر ـ المتمثل فى الاحتماء من أى تغيرات محتملة فى حياتنا خلف سلطة نص مبجل . إنه موقف مقارعة الواقع

« بما بين أيدينا » ، والذى ظل لزمن طويل من تقاليد جدالاتنا . والنتائج الوخيمة لذلك ماثلة أمامنا فى مجالات عديدة لا أعتقد أن مابعد الحداثة ستكون استثناء منها . فقد طبع هذا الموقف الدوجمائى طابعة بقوة على الفكر الراديكالى بحيث جعل من يفترض فيهم أن يتلمسوا أفق المستقبل حراساً للماضى ، لنص محفوظ ومجمد ، يرفضون رغم الشواهد العديدة ، أن يكون العالم قد تغير عنه قيد أنملة .

أعتقد أن من واجب الراديكاليين الآن ، فى مواجهة مداهمة « نظام عالمى » جديد للرأسمالية المتأخرة ، تجنب الانزلاق إلى الحلم بإرتداد ـ مستحيل ـ إلى انساق [قومية أو عرقية] أصغر ، يعتقد ، من ثم ، أنها أقل قمعاً وشمولاً . وأن يفكروا جدلياً فى هذا التطور على غرار ما فعل ماركس أو لينين اللذين فهما الأبعاد التى بلغها رأس المال فى عصريهما على أنها الوعد ، والإطار ، والشرط المسبق لتحقيق اشتراكية جديدة أكثر شمولاً .

فإزاء الفضاء الأكثر عالمية وكلية للنظام العالمى الجديد ، لابد من تطوير نزعة أممية من طراز جديد جذرياً .

وربما كان من المفيد أن نتذكر أن نظريات مابعد الحداثة (التى تتعدد خطاباتها وتتنافر بقدر تعدد خطابات الحداثة) إذا كانت تنفى مقولة النظرية ذاتها ، أو ما يسميه ليوتار « الميتا ـ حكايات » ، فإنها مازالت نظريات . وإذا كانت الحداثة قد أنتجت منظومة من المؤسسات ، والممارسات ، والخطابات التى تضفى الشرعية على

أنماط سيادتها وسيطرتها ، وتمخضت وعود الحداثة فى التحرر عن أشكال من القمع ، فإننا نشهد الآن تحول مابعد الحداثة ذاتها إلى خطاب مؤسسى الطابع يتمشى مع الثقافة الرسمية فى المجتمع الغربى . إلا أن هناك مابعد حداثات تصر على أن تظل تعبيراً عن تناقضات النظام وعبثيته . واكتشاف هذه الإمكانات الكامنة فى كل تحول جديد هو الشرط الضرورى لكسر الطوق المحكم الذى يفرضه تطور النظام على عقول البشر .

يكاد جميع المشاركين فى هذا الكتاب أن يجمعوا على حدوث هذا التحول الجذرى فى بنية المجتمعات المتقدمة ، لكن هذا الإجماع هو مقدمة الخلاف برمته . الخلاف حول تشخيصه ، ومفصلته ، وعلاقته بالحداثة الأسبق .

كذلك يكاد الجميع أن يجمعوا على كون مابعد الحداثة ظاهرة أمريكية أساساً ، تأتى ، بالنسبة لنا ، مصاحبة للهيمنة الأمريكية بعد الانتصار فى ميادين القتال فى الحرب العالمية الثانية ، وعلى كونها التقت فى مرحلة لاحقة باتجاهات مابعد البنيوية الأوروبية ، وعلى كونها تعبيراً عن التحولات الاجتماعية والاقتصادية التى طرأت على المجتمع الأمريكى ورفعتها الرأسمالية المتعددة القومية إلى مرتبة نموذج مثالى يجرى تعميمه على مستوى العالم كله .

وإذا أردنا سبر مدى التحول الذى شهدته المجتمعات الغربية والذى تحاول المناقشة الحالية الإمساك بخيوطه الرئيسية ، فيكفينا أن نقارن بين لحظتين للنظام : اللحظة الراهنة ولحظة حركة الشباب

فى الستينات ، آخر وأوسع حركة تمرد شملت المجتمع بأسره واحتجت على أسس النظام ذاتها وكرست محاولة كسر أسوار مؤسسة الحداثة وإعادة الارتباط بالثقافات الشعبية والهامشية والاستهلاكية . لقد كنت ثقافة « البوب » ، التى طورتها حركة الشباب ، هى السياق الذى تم فيه للمرة الأولى تكوين فكرة عن مابعد الحداثى ، وذلك من خلال القطيعة مع المعايير الحداثية العليا والتزواج مع الرطأنة التجارية للثقافة الاستهلاكية . لكن الفرق بين اللحظتين يتجسّد فى النموذجين المعبرين عنهما : نموذج الهيبى Hippie الذى أفرزته الستينات ، بتمرده على القيم السائدة وانسحابه من المنافسة الاجتماعية ، وانتقاده للعقلانية الشائهة فى تنظيم المجتمع وثقافته المضادة التى تفتش عن منابع بديلة فى ثقافات الهامشيين والشعوب المستعمرة ، فى مقابل نموذج اليوبى Yuppie* الراهن ، نموذج الشاب المحافظ التقنى الممتثل ، الخاضع تماماً لقيم مجتمعه والمنخرط فى تحقيق صعوده فى قلب آلة النظام ووفق قوانينه . إن الانتقالِ من النموذج الأول إلى النموذج الثانى يلخص ، ببلاغة فائقة ، مجمل هذا الانعطاف .

ومهما كان مايعد به هذا الانعطاف خانقاً ، فلن يكون من السهل أن نرفض مسبقاً الإمكانات التى يتيحها تيار يفرض إعادة النظر ، مثلاً ، فى الطابع المركزى ـ الأوروبى للنزعة الإنسانية ، والذى يعد

---

* Juppie مأخوذ من تعبير امريكى هو Young Upward - mobile Professional ـ م .

أحد أسس الحداثة . فقد ارتبط اكتشاف الغرب لثقافات وحضارات الشعوب الأخرى بتوسع عملية الاستعمار ، فلم تفلت هذه الثقافات أبداً من نزعة إعلاء الثقافة الغربية ووضع تلك الثقافات الأخرى فى إطار النزعة الغرائبية أو الدونية أو كليتهما معاً . وإعادة طرح أشكالية الذات فى علاقتها بالآخر ، والتشكيك فى يقين الحداثة أنها تتكلم باسم إنسانية موحدة ومتجانسة ، يتيحان فرصة جديدة لتفاعل أكثر تكافؤاً بين الثقافات . أما الانفتاح على الآخر ـ الداخلى والخارجى ـ فيتيح إعادة الاعتبار إلى الهامش والخطاب الهامشى ، ويفتح آفاقاً أوسع أمام الإبتكار والخيال .

كذلك فإن انتقاد فكرة التقدم ، التى ظلت مرتبطة بمفهوم التحديث الرأسمالى الذى نعانى من وطأته ، يتيح لنا نقد مسار التطور الغربى وضيق حدود العقلانية البورجوازية ، مما يجعلها فريسة لزحف الاتجاهات اللاعقلانية مع تزايد أزمة المجتمع . تشهد على ذلك التطورات الجارية فى المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، والتى أصبحت تهدد بالحاق الدمار بالكرة الأرضية إلى مدى يتجاوز كل إمكانية للبشر على إصلاح الضرر . فالازدياد الهائل فى طاقات المجتمع لا تصاحبه زيادة فى القدرة على السيطرة عليها وترشيدها بل يصاحبه إنحسار هائل فى هذه القدرة . والضيق والتركُّز الشديدان والمتزايدان فى دوائر اتخاذ القرار يجعل شبح « القيامة » النووية أو البيئية يطارد عقول الأغلبية الساحقة المحرومة من التأثير على

مستقبلها والتى تجد نفسها بلا حول فى مواجهة هذا التهديد .

هل تكفى هذه الأمور ، بين كثير غيرها ، مبرراً لنا للتجاسر على الخوض فى هذا الموضوع الهام ، ومناسبة لدعوة القارىء الكريم إلى مناقشته بما يستحق من اهتمام : أرجو ذلك ، لأن مابعد الحداثة ، بوصفها الإطار والشرط المسبق لأى تفكير فى تغير جديد ، تظل ، كما يؤكد هويسن فى مقاله ، هى مشكلتنا وأملنا .

أحمد حسان

تيرى أيجلتون

الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة

فى مقاله بعنوان « مابعد الحداثة ، أو المنطق الثقافى للرأسمالية المتأخرة » (نيولفت ريڤيو ، رقم ١٤٦) ، يجادل فريد ريك چيمسون Fredric Jameson بأن المُقَابَسَة* [الپاستيش] Pastiche ، وليس المحاكاة الساخرة* [الپاروديا] Parody ، هى النمط الملائم لثقافة

---

* نظراً لجدة الموضوع بالنسبة للقارىء يكتسب تحديد المصطلحات اهمية بالغة تفرض علينا التوقف عندها لتوضيح المعانى التى تستخدم بها وكذلك اجتهادنا فى تعريبها بقدر الإمكان مع رجاء ان يتذكر القارىء المصطلح الأجنبى طول الوقت نظراً لأن تعريباتنا مازالت غير مستقرة وربما وجدت ـ بمعونة القارىء ـ بدائل أفضل لها مع إتساع تداول هذا الموضوع .

ـ المحاكاة الساخرة : هى تعريب مستقر نسبياً لمصطلح الپاروديا parody وإن كان الأخير يستعمل بكثرة أيضاً . ويعنى محاكاة لأسلوب عمل أو أعمال ادبية تستهزىء بالعادات الأسلوبية لمؤلف أو مدرسة بالمبالغة فى المحاكاة . تتصل بالسخرية burlesque فى تطبيقها لأساليب جادة على موضوعات مثيرة للاستهزاء ، وبالتهكم satire فى إنزالها العقاب بجوانب المبالغة أو غرابة الأطوار ، وكذلك بالنقد فى تحليلها للأسلوب . من أبرز أمثلتها محاكاة أريسطو فانيس الساخرة لأساليب ايسخيلوس ويوربيدس فى مسرحيته « المضفادع » (٤٠٥ ق . م) ومحاكاة ثربانتس الساخرة للرومانث الفروسى فى رواية « الدون كيخوته » (١٦٠٥ م) ⇐

مابعد الحداثة . ويكتب قائلاً إن « المقابسة ، مثل المحاكاة الساخرة ، هى محاكاة لقناع غريب ، حديث بلغة ميتة ؛ لكنها ممارسة محايدة لتلك المحاكاة ، بدون أى من الدوافع الأخرى للمحاكاة الساخرة ، مقطوعة الصلة بالحافز التهكمى ، ومفرغة من الضحك ومن أى اقتناع بأنه بمحاذاة اللغة الشاذة التى استعرتها للحظة ، مازال ثمة بعض السواء اللغوى الصحى » . هذه نقطة ممتازة ؛ لكننى أود أن أشير هنا إلى أن نوعاً ما من المحاكاة الساخرة ليس غريباً تماماً عن

= أما الباستيش pastiche : فهى تكون العمل الفنى من عناصر أو نتف مستعارة من أعمال أخرى لمؤلفين عديدين او من محاكيات لأسلوب وتقنيات مؤلف معين . وتعنى الكلمة فى معناها القاموسى أيضاً مزيجاً مختلطاً من عناصر متنافرة . ويمكن استخدام المصطلح بمعنى مهين للإشارة إلى نقص الأصالة ، أو بمعنى اكثر حيادية للإشارة إلى الأعمال التى تتضمن تكريماً قصدياً ومحاكاتياً بهيجاً لمبدعين آخرين : وتختلف عن المحاكاة الساخرة [الباروديا] فى استخدام المحاكاة كشكل من الإطراء رغم أنها تحتمل التهكم أيضاً ، كما تختلف عن الانتحال فى غياب قصد الخداع . والباستيش ـ كما سيرى القارىء من هذا المقال ـ سمة مميزة لما بعد الحداثة تشير إلى حرية الاقتباس من أى عمل سابق دون أن يبدو أنها واعية بأية دوافع أخرى لهذا الاقتباس . ولهذا ترجمناها بلفظة « مقابسة » التى توحى بالاقتباس وليس بالتهكم ولابالانتحال وفضلناها على لفظة « معارضة » الشائعة فى الشعر العربى لأن المعارضة محاكاة متسقة لأسلوب او بنية عمل واحد ممالا يتفق مع المقصود هنا ـ م .

ثقافة مابعد الحداثة ، رغم أنه ليس نوعاً يمكن أن يقال عنه أنه واع بوجه خاص . وما تجرى المحاكاة الساخرة له من جانب ثقافة مابعد الحداثة ، بحلها للفن إلى الأشكال السائدة للإنتاج السلعى ، ليس أقل من الفن الثورى للطليعة فى القرن العشرين . فكأنما مابعد الحداثة هى ، بين أشياء أخرى ، نكتة سخيفة على حساب تلك الطليعية الثورية ، التى كان أحد دوافعها الرئيسية ، كما جادل بيتر بورجر Peter Burger بصورة مقنعة فى عمله نظرية الطليعة Theory of the Avant-Garde ، هو فك الاستقلال الذاتى المؤسسى للفن ، ومحو الحدود بين الثقافة والمجتمع السياسى ، وإعادة الإنتاج الجمالى إلى مكانه المتواضع ، غير المتميز ، ضمن الممارسات الاجتماعية ككل .[1] . فى الأعمال الفنية ذات الطابع السلعى لما بعد الحداثة ، يعود الحلم الطليعى للتكامل بين الفن والمجتمع فى صورة كاريكاتورية بشعة ؛ يُعاد تمثيل مأساة ماياكوفسكى من جديد ، لكن كمهزلة هذه المرة . فكأنما تمثل ما بعد الحداثة الانتقام الساخر الذى جاء متأخراً والذى توقعه الثقافة البورجوازية بخصومها الثوريين ، الذين يتم الاستحواذ على رغبتهم الطوباوية فى اندماج الفن والممارسة الاجتماعية ، وتشوه ، وتعاد إليهم باستهجان بوصفها واقعاً

طوباوياً ـ فاسداً dystopian*. من هذا المنظور، تحاكى مابعد الحداثة التحلل الشكلى للفن والحياة الاجتماعية الذى حاولته الطليعة، بينما تفرغه بلا رحمة من مضمونه السياسى ؛ قراءات شعر ماياكوفسكى فى ساحة المصنع تصبح أحذية وعلب حساء وارهول Warhol .

أقول **كأنما** تحدث مابعد الحداثة هذه المحاكاة الساخرة، لأن چيمسون على صواب بالتأكيد فى زعمه أنها فى الواقع أحياناً ما تكون بريئة تماماً من أى دافع تهكمى ملتو من هذا النوع، ومفرغة تماماً من نوع الذاكرة التاريخية التى قد تجعل مثل هذا التشويه واعياً بذاته . فوضع كومة من قوالب الطوب فى قاعة تيت جاليرى Tate gallery مرة قد يعد تهكمياً، لكن تكرار هذا الفعل إلى مالا نهاية هو إهمال مطلق لأى قصد تهكمى من هذا النوع، حيث أن قيمة الصدمة فيه يتم إفراغها بعناد بحيث لا تترك شيئاً يتجاوز الواقعة الفظة . أن الأسطح المجردة من العمق، المجردة من الأسلوب، المجردة من التاريخية، المجردة من التعلق العاطفى، لثقافة مابعد

---

* dystopia : (طوباوية ـ فاسدة، ويلاوية) مصطلح حديث اخترع بوصفه عكس اليوتوبيا، ويستخدم للدلالة على أى عالم خيالى غير سار بصورة مزعجة وعادة مايكون فى المستقبل . كذلك يستخدم للدلالة على الأعمال التى تصور تلك العوالم . وامثلة ذلك رواية ويلز بعنوان « آلة الزمن »، ورواية أورويل « ١٩٨٤ » ـ م

الحداثة ليس المقصود منها أن تعنى أستلاباً ، لأن نفس مفهوم الاستلاب لابد أن يطرح خفية حلماً بالأصالة تجده مابعد الحداثة غير مفهوم تماماً . تلك الأسطح المبططة والأوجه الداخلية المجوفة ليست « مستلبة » لأنه لم يعد ثمة ذات لتستلب ولاشيء يجرى الاستلاب عنه ، فـ « الأصالة » لم تُرفض بقدر ما نسيت ببساطة . ومن المستحيل أن نستشف فى تلك التكوينات ، مثلما فى الأعمال الفنية للحداثة بمعناها المحدد ، وعياً عابساً ، معذباً أو مستهجنا ، بالنزعة الإنسانية التقليدية المعيارية التى تطمسها تلك التكوينات . إذ لو كان العمق وهماً ميتافيزيقياً ، فلا يمكن إذن أن يكون ثمة شيء « سطحى » بالنسبة لتلك الأشكال الفنية ، لأن المصطلح نفسه لم تعد له قوة . هكذا فإن مابعد الحداثة هى محاكاة ساخرة رهيبة لليوتوبيا الاشتراكية ، ألغت كل استلاب بضربة واحدة . إنها برفعها الاستلاب إلى الاس التربيعى ، مستلبة إيانا حتى عن استلابنا ذاته ، تحضنا على إقرار تلك اليوتوبيا ليس بوصفها غاية بعيدة معنية ، بل ، بصورة مدهشة ، على أنها ليست أقل من الحاضر نفسه ، الطافح كما هى الحال بوضعيته الفظة والذى لا يخدشه أدنى أثر للنقص . إن التشيؤ ، بعد أن مد امبراطوريته عبر مجمل الواقع الاجتماعى ، يمحو نفس المعيار الذى يمكن بواسطته إدراكه على ماهو عليه وبذلك يلغى نفسه بصورة ظافرة ، معيداً كل شيء إلى وضعه الاعتيادى . كان الغموض الميتافيزيقى التقليدى مسألة أعماق ، وضروب غياب ، وأسس ، واستكشافات سحيقة ؛ بينما غموض بعض

الفن الحداثى هو مجرد الحقيقة التى توجه الذهن إلى أن الأشياء هى ماهى ، متطابقة مع ذاتها على نحو تآمرى ، ومجردة تماماً من العلة ، أو الدافع ، أو الإقرار ؛ أما مابعد الحداثة فتحافظ على هذه الهوية ـ الذاتية ، لكنها تمحو فضائحيتها الحداثية . يتم تجاوز مأزق ديڤيد هيوم بدمج بسيط : الواقع **هو** القيمة . واليوتوبيا لا يمكن أن تنتمى إلى المستقبل لأن المستقبل ، فى هيئة التكنولوچيا ، قد حل فعلاً ، متزامناً تماماً مع الحاضر . ووِيليام موريس ، فى حلمه بأن يذوب الفن فى الحياة الاجتماعية ، يتضح أنه ، كما يبدو ، كان نبياً حقيقياً للرأسمالية المتأخرة : إذ أن الرأسمالية المتأخرة ، باستباقها لتلك الرغبة ، وبتحقيقها لها بتعجل سابق للأوان ، فإنها تقلب نفس منطقها ببراعة وتعلن أن العمل الفنى إذا كان سلعة ، فإن السلعة يمكنها دائماً أن تكون عملاً فنياً . إن « الفن » و « الحياة » يتهاجنان فعلاً ـ مما يعنى القول بأن الفن يصوغ نفسه فى قالب شكل سلعى يكون مكتسياً بالفعل ببريق جمالى ، وذلك فى حلقة محكمة الإغلاق . يبدو أن **الآخرة** eschaton قد حلت فعلاً تحت أنوفنا ذاتها ، لكنها بلغت من الانتشار والمباشرة حدّ أن تصير لا مرئيّة لأولئك الذين مازالت عيونهم موجهَة بعناد صوب الماضى أو المستقبل .

احتقرت الجماليات الإنتاجية النزعة لطليعة بداية القرن العشرين مقولة « التمثيل » representation الفنى بالنسبة لفن سيكون « انعكاساً » بدرجة أقل من كونه تدخلاً مادياً وقوة منظمة . أما جماليات مابعد الحداثة فهى محاكاة ساخرة كئيبة لتلك النزعة

المضادة ـ للتمثيل : فإذا لم يعد الفن يعكس ، فليس ذلك لأنه يسعى إلى تغيير العالم وليس إلى محاكاته ، بل لأنه ليس ثمة فى الحقيقة شيء يمكن عكسه ، ليس ثمة واقع لم يعد هو نفسه صورة فعلاً ، استعراضاً ، شبيهاً simulacrum ، اختلاقاً fiction مجانياً . والقول بأن الواقع الاجتماعى قد اصطبغ على نطاق واسع بالطابع السلعى يعنى القول بأنه قد أصبح على الدوام « جمالياً » ـ فى نسيجه ، وتغليفه ، وصنميته ، وليبيديته* ، وأن يعكس الفن الواقع يعنى إذن بالنسبة له أنه لا يفعل أكثر من أن يعكس ذاته مرآوياً ، فى مرجعية ـ ذاتية مبهمة هى فى الحقيقة إحدى أعمق بنيات صنمية السلعة .

فالسلعة هى صورة بمعنى « انعكاس » أقل مما هى صورة لذاتها ، وكل وجودها المادى مكرس لتقديمها ـ الذاتى ؛ وفى مثل هذا الشرط فإن الفن الأكثر أصالة فى تمثيليته يصبح ، بصورة متناقضة ، هو العمل الفنى المضاد ـ للتمثيل والذى يبين إمكانه وحقيقيته مصير كل موضوعات الرأسمالية المتأخرة . إذ لو كانت لا واقعية الصور الفنية تعكس مرآوياً لا واقعية مجتمعها ككل ، فإن هذا يعنى إذن أنها لا تعكس مرآوياً شيئاً واقعياً ومن ثم لا تعكس مرآوياً على الإطلاق فى الحقيقة . وتحت هذا التعارض تكمن الحقيقة التاريخية فى أن نفس الاستقلال الذاتى والهوية الذاتية الفظة للعمل الفنى مابعد الحداثى

---

* نسبة إلى اللبليدو الفرويدى ـ م

هى تأثير **تكامله** الشامل ضمن نظام اقتصادى يكون فيه ذلك الاستقلال الذاتى ، فى شكل صنمية السلعة ، هو الحالة السائدة .

إن رؤية الفن على طريقة الطليعة الثورية ، ليس بوصفه موضوعاً إكتسب الطابع المؤسسى بل بوصفه ممارسة . استراتيجية ، أداءً ، انتاجاً :

كل هذا ، من جديد ، يجد مسخه الكاريكاتورى على نحو فظيع على يد الرأسمالية المتأخرة ، التى يكون « مبدأ الأدائية » هو كل ما يهم بالنسبة لها ، كما أبرز چان ـ فرنسوا ليوتار ففى كتابه « الوضع ما بعد الحداثى » The Postmodern Candition ، يلفت ليوتار الانتباه إلى « إخضاع » الرأسمالية « الشامل لمقولات الإدراك لهدف أفضل أداء ممكن » ؛ ويكتب « إن ألعاب اللغة العلمية ، تصبح ألعاب الأغنياء ، التى يكون فيها للأغنى أيا كان أفضل فرصة لأن يكون على صواب » .[٢] وليس من الصعب ، إذن ، رؤية علاقة بين فلسفة چ . ل . أوستن وبين شركة آى . بى . إم IBM ، أو بين مختلف النزعات النيتشوية ـ الجديدة لحقبة مابعد ـ البنيوية وبين شركة ستاندارد أويل . وليس من المدهش أن تكون النماذج الكلاسكية للصدق والإدراك مكروهة بشكل متزايد فى مجتمع مايهم فيه هو ماإذا كنت تسلم البضائع التجارية أو البلاغية . وسواء بين منظرى الخطاب أو معهد المديرين ، لم يعد الهدف هو الصدق بل الادائية ، ليس العقل بل السلطة . وأعضاء اتحاد الصناعة البريطانية CBI هم بهذا المعنى مابعد ـ بنيويون تلقائيون بالنسبة لشخص ساخط

تماما (ألم يعلموا ذلك) إزاء الواقعية الابستمولوچية ونظرية الصدق القائمة على التناظر Correspondence.

وكون الأمر على هذا النحو ليس سببا للتظاهر بإن بإستطاعتنا أن نعود متنفسين الصعداء إلى چون لوك أو چورچ لوكاتش ، بل إنه مجرد إقرار بأنه ليس من السهل دائما التمييز بين الهجمات الراديكالية سياسيا على الابستمولوچيا الكلاسيكية (والتى يجب أن نعد من بينها لوكاتش المبكر نفسه ، جنبا إلى جنب مع الطليعة السوفيتية) وبين الهجمات الصارخة الرجعية ، وفى الحقيقة ، فإن من علامات هذه الصعوبة أن ليوتار نفسه ، بعد أن رسم بجهامة الخطوط العريضة لأكثر الجوانب قمعية لمبدأ الأدائية الرأسمالى Performativity Principle ، لم يجد لديه ما يقدمه فعلاً بدلا منه سوى مايعادل فى أثره طبعة فوضوية لنفس هذه الإبستمولوجيا ، أعنى مناوشات حرب عصابات لـ « خطاب هامشى Paralogism [بارالوچيزم] يمكنه من حين لآخر أن يحدث انقطاعات ، وقلاقل ، وتناقضات ، وتوقفات كارثية متناهية الصغر فى هذا النسق التقنى ـ العلمى الإرهابى ، بإختصار ، توجه براجماتية « جيدة » ضد براجماتية « سيئة » : لكنها ستكون دوما خاسرة منذ البداية ، لأنها قد تخلت منذ زمن طويل عن حكاية التنوير الكبرى grand narrative عن الانعتاق الإنسانى ، الذى نعلم جميعا الآن أنها ميتافيزيقية سيئة السمعة . ولايشك ليوتار فى أن « النضالات [الاشتراكية] وأدواتها قد تحولت إلى منظمات للنظام" فى كل المجتمعات المتقدمة ،

وهذا يقين أوليمبى ربما تحسده أو تتساءل عنه المسز تاتشر ، بينما أكتب هذا الكلام . (وليوتار يلتزم الصمت الحكيم بصدد الصراع الطبقى خارج الدول الرأسمالية المتقدمة) .

وليس من السهل رؤية كيف أن التجريب العلمى النافر غير الأرثوذكسى سيسبب الكثير من المتاعب للنظام الرأسمالى إذا كان هذا النظام فعالاً بما يكفى لكى ينفى كل الصراع الطبقى برمته . إن « العلم مابعد الحداثى » ، كما يوحى فريدريك جيمسون فى مقدمته لكتاب ليوتار ، يلعب هنا الدور الذى كان يضطلع به فن الحداثة العليا ذات حين ، والذى كان على نحو مماثل إعاقة Disruption تجريبية للنسق المعطى ؛ ورغبة ليوتار فى النظر إلى الحداثة وما بعد الحداثة بإعتبارهما متصلتين الواحدة بعد الأخرى ، هى فى جزء منها رفض لمواجهة الحقيقة المزعجة المتمثلة فى أن الحداثة قد أثبتت أنها فريسة لإضفاء الطابع المؤسسى عليها . وكلتا المرحلتين الثقافيتين هما بالنسبة لليوتار تبديات لذلك الشىء الذى يفلت من ، ويربك التاريخ بقوة الآن الإنفجارية ، ما ينتمى إلى « الخطاب الهامشى » Paralogic بوصفه قفزة ممكنة بالكاد ، تجعل العقل يجفل ، إلى الهواء الطلق تسقط كابوس الزمنية temporality والحكاية الكونية global narrative الذى يحاول بعضنا الاستيقاظ منه . إن الخطاب الهامشى ، مثله مثل الفقراء ، معنا دوماً ، لكن ذلك فقط لأن النظام معنا دوماً كذلك . إن « ماهو حديث » ليس ممارسة ثقافية معينة أو فترة تاريخية معينة ، يمكنها من ثم أن تعانى الهزيمة والإستيعاب ،

بقدر ماهو نوع من الامكانية الأنطولوچية الدائمة لإحداث انقطاع فى كل التقسيمات إلى مراحل تاريخية ، بقدرما هو إيماءة لا زمنية جوهريا لا يمكن تكرارها أو حسابها ضمن حكاية تاريخية لأنها ليست سوى قوة لا زمنية تكذب كل ذلك التصنيف الخطى . ومثلما بالنسبة لكل تمرد فوضوى أو على طريقة كامو ، فإن الحداثة لا يمكن هكذا أن تموت حقا على الإطلاق ـ وقد عادت لتطفو على السطح فى زماننا على أنها علم پارالوچى (ينتمى إلى الخطاب الهامشى) ـ لكن السبب فى أنها لا يمكن أبدا أن تصير أسوأ ـ حقيقة أنها لا تحتل نفس المجال الزمنى أو الفضاء المنطقى الذى تحتله غريماتها ـ هو بالذات السبب فى أنهالا يمكن أبدا أن تهزم النظام . ومزيج التشاؤم والإبتهاج المميز لما بعد ـ البنيوية ينبع على وجه الدقة من هذا التناقض . أن التاريخ والحداثة يلعبان لعبة القط والفأر التى لا تنتهى داخل وخارج الزمن ، ولا يستطيع أى منهما القضاء على الآخر لأنهما يحتلان مواقع أنطولوچية مختلفة . « اللعبة » بالمعنى الإيجابى ـ اللهو اللعبى للإعاقة والرغبة ـ تستهلك نفسها فى شقوق « اللعبة » بالمعنى السلبى ـ نظرية اللعب ، النسق التقنى ـ العلمى ـ فى نزاع وتواطؤ بلا نهاية . هنا تعنى الحداثة حقا « نسيانا نشيطا » نيتشويا للتاريخ : فقدان الذاكرة الصحى للحيوان الذى كبت بإرادته قراراته الخسيسة ذاتها ، وبذلك صار حرا . وهكذا فإنها العكس التام لـ « الحنين الثورى » لدى ڤالتر بنيامين : أى القدرة على التذكر النشيط بإعتباره استدعاء واستحضارا طقسيا لتقاليد المقهورين فى

إلتحام Canstellatian(*) عنيف مع الحاضر السياسى ، وليس عجيباً أن يكون ليوتار معارضاً بعمق لأى وعى تاريخى من هذا النوع ، ومع إحتفائه الرجعى بالحكايات nerrative بإعتبارها حاضراً أبدياً بدل أن تكون تذكراً ثوريا للمقموعين ظلماً . ولو أستطاع التذكر بهذه الطريقة البنيامينية ، لأصبح أقل ثقة فى أن الصراع الطبقى يمكن إستئصالة ببساطة . كذلك ما كان يمكنه ، لو كان قد أستوعب عمل بنيامين على نحو كاف ، أن يستقطب فى ذلك التعارض الثنائى التبسيطى ـ وهو تعارض نمطى بالنسبة لكثير من الفكر مابعد النيوى ـ حكايات التنوير الكبرى الكلية الطابع من جهة والميكرو ـ سياسى أو البارالوجى [ما ينتمى إلى الخطاب الهامشى] من جهة ثانية (مابعد الحداثة بإعتبارها موتا للميتا ـ حكايات) إذ أن تأملات بنيامين البارعة على نحو لا يسبر غوره توقع الإضطراب فورا فى أى مخططات ثنائية مابعد ـ بنيوية من هذا النوع . من المؤكد أن « تقاليد » بنيامين هى كل من نوع معين ، لكنها فى الوقت نفسه نزعُ لا يتوقف للطابع الكلى عن تاريخ طبقة حاكمة ذى طابع ظافر ، إنها معطى بمعنى معين ، لكنها تنبنى على الدوام ابتداءً من نقطة الحاضر المتميزة ؛ وهى تعمل كقوة تفكيك داخل ايديولوچيات تاريخ مهنية ،

(*) canstellotion : استحضار حقبة المرء لحقبة سابقة محددة والتحامها بها فى انتظام يشبه انتظام الكواكب فى مجرة . وبذلك يكتسب الحاضر ، بوصفة زمن الآن بعداً خلاصياً ـ راجع فى ذلك « اطروحات فى فلسفة التاريخ لدى فالتر بنيامين ـ م .

لكن يمكن أيضا النظر إليها بوصفها حركة تضفى الطابع الكلّى يمكن فى اطارها لتألفات ، وتناظرات ، والتحامات مباغته أن تتشكل بين نضالات متنافرة .

كذلك يلهم حسن نيتشوى بما هو « حديث » عمل أكثر التفكيكيين الأمريكيين نفوذا ، ألا وهو پول دى مان Paul de Man ، رغم أن ذلك ينطوى على لمسة مفارقة إضافية . لأن « النسيان النشيط » ، كما يجادل دى مان ، لا يمكن أن يكون ناجحا تماما أبدا : فالفعل الحداثى المتميز ، الذى يسعى إلى محو أو وقف التاريخ ، يجد نفسه فى نفس تلك الحظة مستسلما للنسب الذى يسعى إلى قمعه ، مؤبدا له بدل أن يلغيه . وفى الحقيقة ، فإن الأدب بالنسبة لدى مان ليس أقل من هذه المحاولة المحكوم عليها باستمرار ، والتى تبطل نفسها على نحو تهكمى ، لجعله جديدا ، إنه العجز الذى لا يتوقف عن الاستيقاظ تماما من كابوس التاريخ : إن « الجاذبية المستمرة للحداثة ، الرغبة فى الأفلات من الأدب صوب واقع اللحظة ، تسود ، وبإنطوائها على نفسها ، بدورها ، تؤكد تكرار وإستمرار الأدب » .[٣] وحيث أن الفعل والزمنية لا ينفصلان ، فإن حلم الحداثة فى التولد الذاتى جوعها للقاء مع الواقعى دون توسط تاريخى ، متصدع داخليا ومحبط ذاتيا : فالكتابة هى قطع تقاليد تعتمد على مثل ذلك القطع من أجل إعادة إنتاجها الذاتية . إننا جميعا ، فى آن واحد وبلا فكاك ، حداثيون وتقليديون ، وهما مصطلحان لا يشيران بالنسبة لدى مان لا إلى حركات ثقافية ولا إلى ايديولوچيات جمالية بل إلى نفس بنية تلك

الظاهرة ذات الوجهين ، التى هى دائما وفى نفس الآن داخل وخارج الزمن ، والمسماة بالأدب ، حيث يصور هذا المأزق المشترك نفسه بوعى ذاتى بلاغى . والتاريخ الأدبى هنا ، كما يجادل دى مان ، « يمكنه حقا أن يكون نموذجاً للتاريخ عموماً » وما يعنيه هذا ، إذا ترجمناه من لغة دى مان ، هو أنه رغم أننا لن نتخلى أبداً عن أوهامنا السياسية الراديكالية (الفانتازيا الأثيرة فى تحرير أنفسنا من التقاليد ومواجهة الوجود الواقعى العارى ، وهى حالة مرضية دائمة للأمور الإنسانية ، كما هى الحال) ، فإن تلك الأفعال ستثبت دوما أنها تنهزم ذاتياً ،سوف يستوعبها دوماً تاريخ ، تنبأ بها وتشبث بها بوصفها حيلاً لدوامه ـ الذاتى . أى أن اللجوء الراديكالى الجسور إلى نيتشه ، يتكشف عن أنه يضع المرء فى موضع ديموقراطى ليبرالى ناضج ، متشكك بتجهم لكنه أصيل التسامح إزاء الغرابات الراديكالية للشباب .

إن موضوع الرهان هنا ، خلف قناع مناظرة حول التاريخ والحداثة ، ليس أقل من العلاقة الجدلية بين النظرية والممارسة ، إذ لو تم تعريف الممارسة بأسلوب نيتشوى جديد على أنها خطأ تلقائى ، أو عمى مثمر ، أو فقدان ذاكرة تاريخى ، فلن تكون النظرية بالطبع أكثر من تأمل منهك فى استحالتها النهائية ، والأدب ، ذلك الموقع الشكى الذى ينضفر فيه الصدق والخطأ بلافكاك ، هو فى أن واحد ممارسة وتفكيك للممارسة ، فعل تلقائى وحقيقة نظرية ، إيماءة فى سعيها إلى لقاء دون وسيط مع الواقع تفسر فى اللحظة ذاتها هذا

الدافع نفسه على أنه اختلاق Fiction ميتافيزيقى . الكتابة هى فعل وكذلك تأمل فى ذلك الفعل ، لكن الاثنين منفصلان أنطولوچيا ؛ والأدب هو المكان المتميز حيث تصل الممارسة إلى معرفة وتسمية اختلافها الأبدى عن النظرية . وليس مدهشاً ، إذن ، أن تقوم آخر جملة فى مقالة دى مان بإنعطافة مفاجئة إلى ماهو سياسى : « إذا مددنا هذا المفهوم إلى ما وراء الأدب ، فإنه يؤكد ببساطة أن أسس المعرفة التاريخية ليس هى الحقائق الإمبيريقية بل النصوص المكتوبة ، حتى ولو تخفت هذه النصوص تحت قناع حروب وثورات » . إن نصاً يستهل بمشكلة فى التاريخ الأدبى يختتم كهجوم على الماركسية . لأن الماركسية بالطبع وقبل كل شىء هى التى أصرت على أن الأفعال يجب أن تكون مطلعة نظرياً ، والنظريات تحريرية ، وهى مفاهيم قادرة على القضاء على حجة دى مان برمتها ، إذ فقط بفضل دوجمائية نيتشوية أولية ، فإن تفكيكاً حصيفاً لتعارضاتها الثنائية يكون أمراً جوهرياً من الناحية السياسية ، ـ هى أن الممارسة عمياء ـ ذاتياً بالضرورة ، والتقاليد معوقة بالضرورة ـ يستطيع دى مان التوصل إلى تشككاته المهدئة سياسياً .[٤] ومع وجود هذه التعريفات الأولية ، فإن تفكيكاً حصيفاً لتعارضاتها الثنائية يكون أمراً جوهرياً من الناحية السياسية ، إذا كان للإيمان النيتشوى بالفعل الإيجابى الا يرخص بسياسة راديكالية ؛ لكن ليس مسموحاً لذلك التفكيك أن يغير للفعل (العمى ، الخطأ) وشكل وحيد من التقاليد (« توقع الارتباك بدل أن تمكن من اللقاء بـ«الواقعى») . وتقترب ماركسية لوى

التوسير من هذه النزعة النيتشوية : فالممارسة هى أمر « خيالى » يزدهر على كبت الفهم النظرى الحق ، والنظرية هى تأمل بصدد الاختلاقية Fictionality الضرورية لذلك الفعل . والاثنان ، مثلما عند نيتشه ودى مان ، منفصلان أنطولوچيا ، ولا متزامنان بالضرورة .

يتميز دى مان ، إذن ، بأنه أكثر تعقلاً ازاء إمكانات التجربة الحداثية من ليوتار المتسرع فى احتفائه بعض الشىء . فكل الأدب بالنسبة لدى مان هو حداثة محطمة أو معاقة ، واكتساب تلك الدوافع للطابع المؤسسى هو أمر دائم وليس سياسياً ، إنه فى الحقيقةجزء مما يصنع الأدب فى المقام الأول ، مؤسس لإمكانيته داتها . فكأنما ، ، فى مفارقة حداثية نهائية ، يتملك الأدب ويجهض نفس اكتسابه للطابع المؤسسى الثقافى بأن يتمثله نصياً ، محتضناً نفس السلاسل التى تقيده ، مكتشفاً نفس شكله السلبى للتسامى Iranscendence فى قدرته على التسمية البلاغية ، وبذلك يبعد جزئياً ، فشله المزمن فى معانقة الواقعى ، إن العمل الحدائى ـ وكل الأعمال الفنية هى كذلك ـ هو العمل الذى يعرف أن التجربة الحداثية (إقرأها أيضاً « السياسة ») عاجزة فى النهاية . والطفيلية المتبادلة بين التاريخ والحداثة هى تفسير دى مان الخاص للمأزق مابعد ـ البنيوى للقانون والرغبة ، الذى يزداد فيه الدافع الثورى جموحاً وهذياناً بينما يتغذى على مقننات سجنة الشحيحة .

إن إصرار دى مان على اسباغ الطابع الأنطولوچى على الحداثة ونزع طابعها التاريخى ، والذى هو جزء من الجدال المتصل ،

الصامت ، المناهض للماركسية الذى يجرى خلال كل أعماله ، يتوقف مرة على الأقل ليتأمل فيما يمكن أن يعنيه المصطلح فعلاً . إلا أن پيرى أندرسون Pery Anderson فى مقاله النير « الحداثة والثورة » (نيولفت ريڤيو ، العدد ١٤٤) ، يختتم برفض نفس تحديد « الحداثة » باعتباره « مفتقراً تماماً إلى مضمون إيجابى .. ومرجعه الوحيد هو مجرد مرور الزمن نفسه » . هذه النزعة الإسمية Nominalism النافذة الصبر مفهومة بدرجة معينة ، إذا نظرنا إلى مرونة المفهوم ؛ إلا أن نفس ضبابية الكلمة قد تكون ذات مغزى بمعنى معين . لأن « الحداثة » كمصطلح تعبِّر عن وتكسو بالغموض فى آن واحد ، حساً بالمفترق التاريخى الخاص للمرء باعتباره مشحونا على نحو غريب بالأزمة والتغيير . إنها تعنى وعيا ذاتياً مثقلاً بالاحتمالات ، مشوشاً لكنه مثير فى حدته ، باللحظة التاريخية الخاصة للمرء ، وعيا متشككا فى نفسه ومغبطاً نفسه فى نفس الآن ، وعيا قلقاً وظافراً معاً . إنها توحى فى نفس الوقت بكبح وانكار التاريخ فى الصدمة العنيفة للحاضر المباشر ، الذى يمكن من نقطته المتميزة وبرضى عن النفس وضع كل التطورات السابقة فى سلة نفايات « التقاليد » ، وبحس مربك بالتاريخ الذى يتحرك بقوة والحاح غريبين ضمن إطار تجربة المرء المباشرة ، راهن بصورة ضاغطة لكنه مصمت بصورة معذبة . كل الحقب التاريخية حديثة بالنسبة لنفسها ، لكنها لا تحيا جميعاً تجربتها بهذا النمط الأيديولوجى ؛ وإذا كانت الحداثة تحيا تاريخها بوصفه حاضراً بطريقة فريدة ،

وبإصرار ، فإنها تخبر كذلك حساً بأن هذه اللحظة الحاضرة تنتمى على نحو ما إلى المستقبل ، الذى ليس الحاضر بالنسبة له سوى توجه ؛ بحيث أن فكرة الآن ، فكرة الحاضر باعتباره حضوراً مكتملاً يحجب الماضى ، يحجبها هى نفسها وبشكل متقطع وعى بالحاضر بوصفه ارجاءً ، بوصفه انفتاحاً مستثاراً فارغاً على مستقبل حل فعلاً بمعنى من المعانى ، ولم يأت بعد بمعنى آخر . إن ماهو « حديث » ، بالنسبة لمعظمنا ، هو ذلك الذى يجب دائماً أن نلحق به : والاستخدام الشعبى لمصطلح « مستقبلى » ، للاشارة إلى التجربة الحداثية ، هو أمر مميز لهذه الحقيقة . إن الحداثة ـ وهنا يمكن اعطاء قضية ليوتار بعض المعقولية المشروطة ـ ليست لحظة دقيقة فى الزمن بقدر ما هى إعادة تقييم للزمن ذاته ، إنها حس بتحول مرحلى فى نفس معنى وشرط modality الزمنية ، انقطاع كيفى فى أساليبنا الأيديولوجية للتاريخ المعاش . وما يبدو أنه يتحرك فى تلك اللحظات ليس « التاريخ » بقدر ما هو ذلك الشىء الذى يفلت من زمامه نتيجة انقطاع التاريخ ووقفه ؛ والصور الحداثية النمطية للدوامة والهاوية ، التدويمات inruptions « الرأسية » إلى الزمنية والتى تموج داخلها القوى بلاكلل فى كسوف للزمن الخطى ، تمثل هذا الوعى المتنافر وهكذا ، فى الحقيقة ، يفعل تقسيم التاريخ إلى فضاءات Spatalising أو « التحامه » -constellat ing لدى بنيامين ، مما يفرض عليه سكوناً مفزعاً وفى نفس الوقت يجعله يومض بكل قلق الأزمة أو الكارثة .

إن الحداثة العليا ، كما جادل فريدريك چيمسون فى موضع آخر ،

قد ولدت دفعة واحدة مع الثقافة السلعية المُعَمَّمَة .[٥] وهذه حقيقة بصدد تكوينها الداخلى ، وليس مجرد تاريخها الخارجى ، فالحداثة هى ، بين أشياء أخرى ، استراتيجية يقاوم بها العمل الفنى اسباغ طابع السلعة عليه ، ويعضُّ بالنواجذ ضد تلك القوى الاجتماعية التى تنحط به إلى مرتبة شيء قابل للتبادل . إلى هذا المدى ، فإن الأعمال الحداثية فى تناقض مع نفس وضعها المادى ، ظواهر منقسمة ـ ذاتياً تنكر فى أشكالها الخطابية واقعها الاقتصادى البائس ، فمن أجل صد ذلك الاختزال إلى وضع السلعة ، يضع العمل الحداثى المرجع أو العالم التاريخى الواقعى بين أقواس ، ويكثّف أنسجته ويشوش أشكاله ليجهض قابلية الاستهلاك الفورية ، ويلف نفسه بلغته الخاصة بصورة واقعية ليصبح شيئاً هو غاية نفسه على نحو غامض ، متحرراً من كل تعامل ملوث مع الواقعى . ومستغرقاً فى تأمل ذاتى فى وجوده ذاته ، فإنه يباعد نفسه من خلال المفارقة irony عن عار كونه لا يعدو أن يكون شيئاً فظاً ، متطابقاً مع ذاته . لكن أشد المفارقات تدميراً هى أن العمل الحداثى بقيامه بهذا يهرب من أحد أشكال التحول إلى سلعة ليسقط فريسة شكل آخر . فإنه لو كان يتجنب إذلال أن يصبح شيئاً مجرداً ، منتجاً ضمن سلسلة ، وقابلاً للتبادل الفورى ، فإنه لا يفعل ذلك إلا بفعل إعادة إنتاج ذلك الجانب الآخر للسلعة الذى هو صنميتها . إن العمل الفنى الحداثى ، المستقل ذاتياً ، والذى يحترم نفسه ، وغير القابل للنفاذ ، فى كل بهائه المنعزل ، هو السلعة بوصفها صنماً ، وهى تقاوم السلعة بوصفها

تبادلاً ، وحَلُّه للتشيؤ ينطلق من نفس هذه المشكلة .

وعلى صخرة تلك التناقضات سيتهاوى مجمل المشروع الحداثى فى النهاية . ففى وضع الحداثة للعالم الاجتماعى الواقعى بين أقواس ، وإقامة مسافة نقيية ، نافية ، بين نفسها وبين النظام الاجتماعى الحاكم ، لابد للحداثة فى نفس الوقت أن تضع بين أقواس القوى السياسية التى تسعى لتغيير ذلك النظام ، وثمة فى الحقيقة حداثة سياسية ـ فماذا يكون برتولت بريخت سوى ذلك ؟ ـ لكنها ليست سمة مميزة للحركة ككل ، وفضلاً عن ذلك ، فإن العمل الحداثى ، بإزاحته لنفسه من المجتمع إلى فضائه الخاص غير القابل للنفاذ ، يعيد بشكل متناقض إنتاج ـ بل ويكثف فى الحقيقة ـ نفس وهم الاستقلال الذاتى الجمالى الذى يميز النظام البورجوازى الإنسانى النزعة والذى يحتج هو ضده أيضاً . فالأعمال الحداثية هى « أعمال » فى نهاية الأمر ، كيانات متحفظة ومحددة الحدود رغم كل اللعب الحر داخلها ، وهذا بالضبط ما تفهمه مؤسسة الفن البورجوازية . والطليعة الثورية ، التى عاشت هذا المأزق ، هزمت على يد التاريخ السياسى . أما ما بعد الحداثة ، فإنها حين تواجه هذا الموقف ، سوف تسلك الطريق الأخرى للخروج منه . إذ لو كان العمل الفنى سلعة حقاً ، فيجب عليه إذن أن يسلم بذلك ، بكل سبق الاصرار sang fraid الذى يمكنه أن يستجمعه . وبدل أن يتعذب فى نزاع لا يحتمل بين واقعه المادى وبنيته الجمالية ، فإن بإمكانه دوماً أن يهدم هذا النزاع على أحد جانبيه ، ليصبح جمالياً ماهو عليه

اقتصاديا . ومن ثم ، فإن التشيؤ الحداثى ـ العمل الفنى بوصفه صنماً منعزلاً ـ يستبدل بتشيؤ الحياة اليومية فى ساحة السوق الرأسمالية . السلعة بوصفها تبادلاً قابلاً للاستنساخ ميكانيكياً تطرد السلعة بوصفها هالة aura سحرية . فى تعقيب ساخر على عمل الطليعة ، ستذيب ثقافة ما بعد الحداثة حدودها الخاصة وتصبح متشاركة فى الامتداد مع نفس الحياة العادية المصطبُغة بالطابع السلعى ، والتى لا تعترف تبادلاتها وتحولاتها الدائمة على أية حال بأى حدود شكلية لا يجرى انتهاكها باستمرار . إذا كان النظام الحاكم يمكنه تملك كل الأعمال الفنية ، فمن الأفضل إذن اجهاض هذا المصير بصفاقة بدل معاناته كرهاً ؛ إن ماهو سلعة فعلاً هو فقط ما يمكنه أن يقاوم اكتساب الطابع السلعى ، وإذا كان عمل الحداثة العليا قد اكتسب الطابع المؤسسى ضمن البنية الفوقية ، فسوف ترد ثقافة ما بعد الحداثة بصورة ملغزة على تلك النزعة النخبوية بوضع نفسها ضمن الأساس . فالأفضل ، كما لاحظ بريخت ، البدء من « الأشياء الجديدة السيّئة » ، بدل البدء من « الأشياء القديمة الجيدة » .

إلا أن ما بعد الحداثة تتوقف هنا أيضاً . فتعليق بريخت يشير إلى العادة الماركسية فى استخلاص اللحظة التقدمية من واقع يكون من نواح أخرى عصياً على القبول أو متنافراً ، وهى عادة تجد مثالاً جيداً لها فى احتضان الطليعة المبكرة لتكنولوجيا قادرة على التحرير والاستعباد كليهما ، وفى مرحلة لاحقة ، أقل نشوة من الرأسمالية

التكنولوجية ، فإن ما بعد الحداثة التى تحتفى بالفن الهابط kitsch والكامب* camp تقدم كاريكاتوراً للشعار البريختى ليس بزعم أن السىء يتضمن الجيد ، بل بزعم أن السىء هو جيد أو بالأحرى أن كلا هذين المصطلحين « الميتافيزيقيين » قد عفا عليهما الزمن بصورة حاسمة بفعل نظام اجتماعى لا يجب لا إثباته ولا شجبه بل مجرد قبوله . فمن أين ، فى عالم متشىء تماماً ، سنستمد المعايير التى تكون على أساسها أفعال الإثبات أو الشجب ممكنة ؟ بالتأكيد ليس من التاريخ ، الذى لابد لما بعد الحداثة أن تمحوه بأى ثمن ، أو تقسمه فضائيا spacialize إلى مجال من الأساليب الممكنة ، إذا كان لها أن تقنعنا بنسيان أننا عرفنا أو نستطيع أن نعرف على الاطلاق أى بديل لها هى نفسها ، وهذا النسيان ، مثلما مع الحيوان الصحى فاقد الذاكرة لدى نيتشة وكهنته المعاصرين ، هو القيمة : فالقيمة لا تكمن فى هذا التمييز أو ذاك ضمن الخبرة المعاصرة بل فى ذات القدرة على أن نصم أذاننا إزاء نداءات حورّيات التاريخ ونواجه ماهو معاصر على ما هو عليه ، بكل راهنيته الجوفاء . إذ أن التمييز الأخلاقى أو السياسى سيخمد المعاصر بمجرد التوسط معه ، ويفصل هويته

---

* فن الكامب هو اسم أطلقته سوزان سونتاج على ابداع الفنانين الامريكيين فى الستينيات أمثال راوشنباخ وجاسبرجونز وجاك كيرواك والن جينزبرج ، والبثيس Beats الذين تمردوا على سيادة التعبيرية ، التجريدية ، والموسيقى المتسلسلة ، وادب الحداثة العليا ـ م

الذاتية ، ويضعنا قبله أو بعده ؛ القيمة هى مجرد ماهو **كائن** ، هى محو ودحر التاريخ ، **وخطابات** القيمة ، التى لا يمكن إلا أن تكون تاريخية ، هى من ثم عديمة القيمة بالتعريف . ولهذا السبب ، فإن نظرية ما بعد الحداثة معادية للتأويل ، ولا نجدها فى أى مكان أشد عنفاً فى ذلك مما هى فى كتاب چيل دلوز وفيليكس جواتارى بعنوان Anti-Oedipus[٦] فى باريس ما بعد ١٩٦٨ ، كان اللقاء وجها لوجه مع الواقعى مازال يبدو على القائمة ، فقط لو أمكن التخلى عن التوسطات المشوشة لماركس وفرويد ، وبالنسبة لديلوز وجواتارى ، فإن ذلك «الواقعى» هو الرغبة ، التى فى وضعية ميتافيزيقية مطلقة العنان ، « لا يمكن خداعها أبداً » ، ولا تحتاج إلى تفسير **وتكون** ببساطة فى هذه النزعة القطعية apodicticism للرغبة ، التى يكون الفصامى بطلألها ، لا يمكن أن يكون ثمة مكان للخطاب السياسى بوصفه كذلك ، لأن ذلك الخطاب هو بالضبط الجهد الذى لا يتوقف **لتفسير** الرغبة ، جهد تفسير لا يترك موضوعه سليماً ، وبالنسبة لديلوز وجواتارى ، فإن أى حركة من هذا القبيل تجعل الرغبة عرضة لفخاخ المعنى الميتافيزيقية . لكن ذلك التفسير للرغبة والذى هو السياسى ضرورى بالضبط لأن الرغبة ليست كياناً مفرداً ، موجبا على نحو نهائى ؛ وديلوز وجواتارى ، رغم كل اصرارهما على التبديات المشتتة والشاذة للرغبة ، هما الميتافيزيقيان الحقيقيان فى اعتناقهما لتلك النزعة الجوهرية essentialism الخفية . مرة أخرى نجد التطرية والممارسة على طرفى نقيض أنطولوچيا ، حيث أن البطل الفصامى

للدراما الثورية عاجز بالتعريف عن التأمل فى وضعه الخاص ، ويحتاج إلى المثقفين الباريسيين ليفعلوا ذلك من أجله . و « الثورة » الوحيدة التى يمكن إدراكها ، مع وجود مثل هذا البطل ، هى الاضطراب ؛ ومما له مغزى أن ديلوز وجواتارى يستخدمان المصطلحين كمترادفين ، فى أسوأ بلاغة فوضوية .

فى بعض كتابات نظرية ما بعد الحداثة ، جرى بانتقام تنفيذ التوصية القائلة بتبين الجيد فى قلب السيء . فالتكنولوجيا الرأسمالية يمكن النظر إليها على أنها آلة رغبة هائلة ، دائرة ضخمة من الرسائل والتبادلات تنتشر فيها اللغات الجمعية وتتوهج الأشياء ، والأجسام ، والأسطح العشوائية بكثافة ليبيدية ، و « الشيء المثير للاهتمام » كما يكتب ليوتار فى كتابه بعنوان **الاقتصاد الليبيدى** Economie libidinale ، هو أن نظل حيث نحن ـ لكن أن نتشبث دون ضجة بكل الفرص للأداء كأجساد وموصلات جيدة للكثافات intensities . لا حاجة للتصريحات ، والبيانات ، والمنظمات ؛ ولا حتى من أجل الأعمال النموذجية . أن ندع الرياء يلعب لصالح الكثافات »[٧] .

إن كل هذا لهو أقرب إلى والتر پاتر Walter Pater منه إلى ڤالتر بنيامين ، وبالطبع لاتنال الرأسمالية مصادقة غير نقدية من جانب مثل تلك النظرية ، وذلك لأن فيوضاتها الليبيدية خاضعة لنظام استبدادى أخلاقى ، وسيميوطيقى ، وقانونى ؛ أن الخطأ فى الرأسمالية المتأخرة ليس هو هذه الرغبة أو تلك بل حقيقة أن الرغبة لا يجرى تبادلها بحرية كافية . لكن لو استطعنا فقط أن نركل حنيننا الميتافيزيقى

للصدق ، والمعنى ، والتاريخ ، والذى ربما كانت الماركسية هى النموذج النمطى له ، فقد نبلغ حد إدراك أن الرغبة قائمة هنا والآن ، شذرات وأسطح هى كل ما لدينا على الاطلاق ، فن مبتذل kitsch جيد جودة الشيء الواقعى لأنه ليس ثمة فى الحقيقة شيء واقعى . وما يحيد عن الصواب بشأن الحداثة العتيقة الطراز ، من هذا المنظور . هو مجرد حقيقة أنها ترفض بعناد أن تتخلى عن النضال من أجل المعنى . أنها مازالت مشتبكة بصورة معذبة فى أحبولة العمق والبؤس الميتافيزيقى ، مازالت قادرة على أن تخبر التمزق النفسى والاستلاب الاجتماعى على أنها أشياء جارحة روحياً ، وبذلك تكون مرتهنة على نحو محرج لنفس النزعة الإنسانية البورجوازية التى تسعى هى من ناحية أخرى إلى تخريبها . أما ما بعد الحداثة ، ولأنها ما بعد ميتافيزيقية عن ثقة ، فقد بقيت بعد كل فانتازيا الجوانية interiority هذه ، تلك الرغبة القهرية المرضية لخدش الأسطح بحثا عن أعماق خفية ؛ وبدلاً من ذلك فإنها تحتضن الوضعية الصوفية لفتجنشتين المبكر ، التى يكون العالم بالنسبة لها ـ أتصدق ذلك ؟ ـ هو مجرد ماهو عليه وليس على أى نحو آخر . ومثلما بالنسبة لفتجنشتين المبكر ، لا يمكن وجود خطاب عقلى للقيمة الأخلاقية أو السياسية ، لأن القيم ليست ذلك النوع من الأشياء التى يمكن أن تكون فى العالم فى المقام الأول ، أكثر مما يمكن للعين أن تكون جزءاً من مجال الرؤية . والذات المبعثرة ، الفصامية ليست شيئاً يجب الانزعاج بشأنه فى نهاية الأمر : فلاشيء يمكن أن يكون أكثر معيارية فى خبرة

الرأسمالية المتأخرة . وتبدو الحداثة فى هذا الضوء بمثابة حيود مازال أسيراً لقاعدة ، طفيلية على ما تشرع فى تفكيكه . لكن إذا كنا الآن لاحقين على تلك النزعة الإنسانية الميتافيزيقية ، فلم يتبق حقاً شيء للنضال ضده سوى تلك الأوهام الموروثة (القانون ، الأخلاق ، الصراع الطبقى ، عقدة أوديب) التى تمنعنا من رؤية الأشياء كما هى .

لكن حقيقة أن الحداثة تواصل النضال من أجل المعنى هى بالضبط مايجعلها شديدة الإثارة للاهتمام . لأن هذا النضال يدفعها باستمرار نحو الأساليب الكلاسيكية لتكوين المعنى والتى هى فى آن واحد غير مقبولة ولا يمكن تجنبها ، مصفوفات المعنى التقليدية التى صارت فارغة بصورة متزايدة ، لكنها رغم ذلك تواصل ممارسة قوتها التى لا تلين ، بهذه الطريقة عينها يقرأ ڤالتر بنيامين فرانزكافكا ، الذى يرث فنه القصصى شكل حكى تقليدى بدون مضمون الصدق فيه ، إن أيديولوچية تمثيل representation كاملة فى أزمة ، لكن ذلك لا يعنى التخلى عن البحث عن الصدق ، وعلى النقيض من ذلك ، فإن مابعد الحداثة ترتكب الخطأ المنذر بنهاية العالم apocalyptic فى الاعتقاد بأن تكذيب هذه الابستمولوجيا التمثيلية المعينة بمثابة موت الصدق نفسه ، مثلما تخلط أحياناً بين تحلل أيديولوجيات تقليدية معينة عن الذات وبين الاختفاء النهائى للذات . وفى كلتا الحالتين ، تكون اشعارات التأبين مبالغاً فيها بدرجة كبيرة ، إن مابعد الحداثة تحثنا على التخلى عن البارانويا الابستمولوچية لدينا ومعانقة

الموضوعية الفظة للذات العشوائية ، إلا أن الحداثة ، وبشكل أكثر جدوى ، تمزقها التناقضات بين نزعة إنسانية بورچوازية مازال من المتعذر تجنبها وبين ضغوط عقلانية مختلفة تماماً ، مازالت ، وهى الحديثة البزوغ ، غير قادرة حتى على تسمية نفسها ، وإذا كانت تفجيرات الحداثة للنزعة الإنسانية التقليدية معذبة ومنتشية فى آن واحد ، فذلك يرجع جزئياً إلى أن ثمة ، فى الحقبة الحديثة ، قلة من المشكلات التى تفوق فى استعصائها مشكلات التمييز بين تلك الانتقادات التى يمكن أن تكون تقدمية للعقلانية الكلاسيكية ، وتلك الانتقادات اللاعقلانية بأسوأ المعانى . إنه الاختيار ، إذا شئت القول ، بين النزعة النسائية وبين الفاشية ؛ وفى أى مفترق معين فإن السؤال عما يعد انقطاعاً ثورياً وليس همجياً مع الأيديولوچيات الغربية السائدة عن العقل والإنسانية يكون عصياً على الحسم فى بعض الأحيان ، فثمة اختلاف ، مثلاً بين « اللامعنى » الذى تحفزه بعض اتجاهات مابعد الحداثة ، وبين « اللامعنى » الذى تحققه عمداً بعض تيارات الثقافة الطليعية فى المعيارية البورچوازية .

إن تناقض الحداثة فى هذا الصدد هو أنها لكى تفكك بصورة قيمة الذات الموحدة للنزعة الإنسانية البورچوازية ، فإنها تستند إلى جوانب سلبية محورية فى الخبرة الراهنة لتلك الذوات فى المجتمع البورچوازى المتأخر ، وهى جوانب لا تتمشى مطلقاً فى الغالب مع التفسير الأيديولوچى الرسمى ، ومن ثم فإنها تضع ما نحس به باطراد على على أنه الواقع الفينومنولوچى للرأسمالية فى مواجهة

أيديولوچياتها الصورية ، وبعمل ذلك تجد أنها لا يمكن أن تحتضن أيا منهما ، فالواقع الفينومنولوچى للذات يطرح للتساؤل الأيديولوچيا الإنسانية الصورية ، بينما استمرار بقاء تلك الإيديولوچيا هو على وجه الدقة مايمكن من تشخيص الواقع الفينومنولوجى بوصفه سلبياً . وهكذا تضفى الحداثة الطابع الدرامى فى بنياتها الداخلية على تناقض محورى فى إيديولوچية الذات ، يمكننا أن نقدر قوته إذا سألنا أنفسنا بأى معنى يكون المفهوم الإنسانى البورچوازى عن الذات بوصفها حرة ، وفعالة ، ومستقلة ذاتياً ، ومتطابقة مع نفسها ، بأى معنى يكون أيديولوچيا عملية أو مناسبة للمجتمع الرأسمالى المتأخر . سيبدو أن الاجابة هى أن تلك الإيديولوچيا مناسبة تماما لمثل تلك الشروط الاجتماعية بمعنى معين ، وغير مناسبة على الاطلاق بمعنى آخر . هذا الإلتباس يغفله أولئك المنظرون مابعد البنيويون الذين يبدو أنهم يراهنون بكل شىء على افتراض أن « الذات الموحدة » هى حقا جزء متكامل من الأيديولوچيا البورچوازية المعاصرة ، ومن ثم فإنها ناضجة للتفكيك العاجل . وضده وجهة النظر هذه ، فإن من المؤكد أنه يمكن الجدال بأن الرسمالية المتأخرة قد فككت تلك الذات بكفاءة أعلى بكثير من التأملات حول **الكتابة** ecriture . وكما تشهد ثقافة ما بعد الحداثة ، فإن الذات المعاصرة قد لا تعد وسيطاً جوهراً فرداً Monadic نشيطاً منتمياً لمرحلة سابقة من الأيديولوچيا الرأسمالية بقدر ما تعد شبكة مبعثرة ، مُزاحة عن المركز من التعلقات الليبيدية ، المفرغة من الجوهر الأخلاقى ومن الجوّانية

النفسية ، وظيفة عابرة لهذا الفعل أو ذاك من أفعال الاستهلاك ، أو خبرة وسائل الإعلام ، أوالعلاقة الجنسية ، أو الاتجاه أو الموضة . إن « الذات الموحدة » تجثم فى هذا الضوء باعتبارها أكثر فأكثر كلمة سر Shibboleth أو هدفاً زائفاً ، أحد مخلفات حقبة ليبرالية أقدم للرأسمالية قبل أن تبعثر التكنولوچيا والنزعة الاستهلاكية أجسادنا أدراج الرياح كاشلاء عديدة متشيئة جميعها من التقنية ، والشهية ، والأداء الميكانيكى أو الاستجابة للرغبة .

وبالطبع ، لو كان ذلك صادقاً تماماً ، لوجدت ثقافة مابعد الحداثة تبريرها المنتصر : سيكون ما لايمكن التفكير فيه أو الطوباوى ، حسب منظور المرء ، قد حدث فعلاً ، لكن الذات الإنسانية البورچوازية ليست فى الحقيقة مجرد جزء من تاريخ طويت صفحته يمكننا جميعاً ، مما نعين أو عن طيب خاطر ، أن نخلفه وراءنا : لأنها لو كانت نموذجاً غير ملائم باطراد عند مستويات معنية من الذاتية ، فإنها تظل نموذجاً ملائماً بقوة عند مستويات أخرى ، لنأخذ ، مثلاً ، وضع أن يكون المرء أباً ومستهلكاً فى آن واحد ، الدور الأول تحكمه قواعد أيديولوچية تتعلق بالتوسط agency والواجب ، والاستقلال الذاتى ، والسلطة ، والمسئولية ؛ والدور الآخر ، بينما لايخلو تماماً من تلك التقييدات ، يطرحها لتساؤل ذى دلالة . وليس الدوران بالطبع منفصلين ببساطة ، لكن رغم أن العلاقات بينهما قابلة للتبادل عملياً ، فإن المستهلك المثالى الحالى للرسامالية يتعارض بشكل صارم مع الأب المثالى الراهن لها . وبعبارة أخرى ، فإن الذات فى الرأسمالية

المتأخرة ليست هى الوسيط المركب الذاتى ـ التنظيم الذى طرحته الأيديولوچيا الإنسانية الكلاسيكية ، ولا هى مجرد شبكة رغبة مزاحة عن المركز ، بل هى مزيج متناقض من الاثنين . وتأسس تلك الذات عند المستويات الأخلاقية ، والقانونية ، والسياسة ليس استمرارا متسقاً تماماً مع تأسسها بوصفها وحدة استهلاك أو وحدة « ثقافة معممة » « Mass-culfural يكتب ليوتار أن « التوفيقية هى درجة الصفر للثقافة العامة المعاصرة : فالمرء يستمع إلى موسيقى الريجى reggae ، ويشاهد فيلم غرب أمريكى « ويسترن » ، ويأكل سندوتشات ماكدونالد على الغداء وطعاماً محلياً على العشاء ، ويضع عطراً باريسياً فى طوكيو ويرتدى ملابس توحى بالعودة إلى الماضى retvo فى هونج كونج ، إن المعرفة هى مسألة ألعاب تليفزيون »(٨) وليس الأمر مجرد أن هناك ملايين من الذوات الإنسانية الأخرى ، أقل غرائبية من راكبى الطيارات النفاثة لدى ليوتار ، يعلمون أطفالهم ، ويدلون بأصواتهم كمواطنين مسئولين ، وينسحبون من أعمالهم ويصلون إلى أشغالهم فى موعدهم ، بل كذلك أن عديداً من الذوات تحيا أكثر فأكثر عند نقاط التقاطع المتناقض بين هذين التعريفين .

كان هذا أيضاً ، بمعنى معين ، هو الموقع الذى احتلته الحداثة ، التى كانت تثق ، كما كانت لاتزال تفعل ، بخبرة جوّانيه كانت إمكانية صياغتها فى اصطلاحات أيديولوچية تقليدية تتناقض باستمرار رغم ذلك . كان بإمكانها أن تكشف حدود تلك المصطلحات عن طريق

• أساليب خبرة ذاتية لا يمكن أن تتسع لها تلك المصطلحات ؛ لكنها كانت أيضاً تتذكر تلك اللغة بما يكفى لكى تخضع الوضع « الحديث » على نحو حاسم لمعالجة نقدية ضمنية . ومهما كانت مداهنات مابعد الحداثة ، فإن هذا فى رأيى هو موقع التناقض الذى مازلنا نحتله ؛ ومن ثم فإن أكثر أشكال مابعد ـ البنيوية قيمة هى تلك التى ، مثلما الحال مع كثير من كتابات چاك ديريدا ، ترفض إقرار عبث أن بإمكاننا على الاطلاق التخلص من « الميتافيزيقى » ببساطة مثل معطف مهمل . إن الذات الجديدة مابعد ـ الميتافيزيقية التى اقترحها برتولت بريخت وڤالتر بنامين ، ذلك **اللا ـ إنسان***
Unmensch المفرغ من كل جُوّانيّةٍ بورچوازية ليصبح الموظف الهمام الذى لا وجه له للنضال الثورى ، هو فى آن واحد مجاز قيم للتفكير فى أنفسنا متجاوزين پروست Proust وشديد القرابة على نحو غير مريح بالمستخدمين الذين لا وجه لهم للرأسمالية المتقدمة بحيث لا يمكن تبنيه بصورة غير نقدية . وبطريقة مماثلة ، تحدث جماليات الطليعة الثورية قطيعة مع الجوهر الفرد monad التأ ملى للثقافة البورجوازية بنداء نغيرها الداعى إلى « الإنتاج » ، فقط لكى تنضمّ من بعض الجوانب إلى الذات العاملة والصانعة للنزعة النفعية البورجوازية . وربما كنا لانزال فى توازن هش كتوازنك متسكع بنيامين البودليرى بين الهالة aura الآخذة فى الأفول السريع للذات

---

* هذا هو المعنى الحرفى لكنهما يقصدان إنسانا يكون قد تخلص تماماً من الميتافيزيقا البورجوازية ـ م .

الإنسانية القديمة ، وبين الأشكال الحافزة والمنفرة بشكل متضارب للمشهد المدينى .

تأخذ ما بعد الحداثة شيئاً من كل من الحداثة والطليعة ، وتضرب إحداهما بالأخرى بمعنى معين ، فمن الحداثة بمعناها المحدد ، ترث مابعد الحداثة الذات المفتتة أو الفصامية ، لكنها تمحو كل مسافة نقدية منها ، معادلة ذلك بتقديم جامد لخبرات « غريبة » يشبه إيماءات معينة للطليعة ، ومن الطليعة ، تأخذ مابعد الحداثة ذوبان الفن فى الحياة الاجتماعية ، ورفض التقاليد ، والمعارضة للثقافة « الراقية » بوصفها كذلك ، لكنها تمزج ذلك بالدوافع اللاسياسية للحداثة . وهكذا تكشف بصورة خرقاء الشكلية الكامنة لأى شكل فنى راديكالى يُحدّد نزع الطابع المؤسسى للفن ، وإعادة تكامله مع الممارسات الاجتماعية الأخرى ، على أنهما حركة ثورية باطنياً . لأن السؤال ، بالأحرى ، هو تحت أى شروط وبأى تأثيرات محتملة يمكن محاولة إعادة التكامل تلك . والفن السياسى بصورة أصيلة فى زمننا قد ينسج على نحو مماثل على منوال كل من الحداثة والطليعة ، لكن فى تركيبة مختلفة عن ما بعد الحداثة . إن تناقضات العمل الحداثى هى ، كما حاولت أن أبين ، سياسية ضمنياً فى طابعها ؛ لكن حيث أن « السياسى » بدا لجزء كبير من الحداثة أنه ينتمى على وجه الدقة إلى العقلانية التقليدية التى كانت تحاول الافلات منها ، فإن هذه الحقيقة ظلت فى جانبها الأكبر مطمورة تحت ما هو مثيولوچى وما هو ميتافيزيقى . وفضلاً عن ذلك ، كانت التأملية ـ الذاتية النمطية

للثقافة الحداثية فى آن واحد شكلاً يمكنها أن تستكشف فيه بعض الموضوعات الأيديولوچية المحورية التى عرضت خطوطها العريضة ، وبنفس اللفتة جعلت نتاجاتها مصمتة وبعيدة عن متناول جمهور عريض . إن فناً ، اليوم ، يكون قد تعلم من الطابع الواضح الإلتزام لثقافة الطليعة ، قد يضع تناقضات الحداثة فى ضوء سياسى أصرح ولا يمكنه أن يفعل ذلك بكفاءة إلا إذا تعلم كذلك درسه من الحداثة أيضاً ـ أى ، تعلم أن « السياسى » نفسه هو مسألة بزوغ عقلانية متحولة ، وإذا لم تقدم بهذه الصفة فسوف تظل تبدو جزءاً من التقاليد الميتة التى يجاهد ما هو حديث على نحو مغامر لتحرير نفسه منها .

---

(1) Peter Bürger, **theory of the Avant - Garde,** Minneapalis, 1984 .
(2) Jean-Frangois Lyotard, **The Postnodern Condition : A Report on Knovledge,** Manchestes 1984, p. 45 .
(3) Paul de Man, « Literary History and Literary Madernity », in **Blindness and Insight,** Minneapolis 1983, p. 162 .
(4) For a vigorous critique of the political inplications of de Man's argumeuts, see Frank Lentrichia, **Criticisn and Social Change,** chicage and London 1983, pp. 43-52 .
(5) See Fredric Jameson, « Reification and Uopia in Utopia in Mass Culture » **Social Text,** Winter 1979 .
(6) Gilles Delevze and Félix Guattari, **Arti - Oedipus : Capitalism and Schizophrenia,** Minneopolis 1983 .
(7) Jean - Francais Lyotard, **Economie Libidinale,** Paris 1974, p. 311 .
(8) Lyatard, **The postnodern Condition,** P. 76 .

المنطق الثقافى للرأسمالية المتأخرة

حملت السنوات القليلة الماضية علامة نزعة ألفية معكوسة حلت فيها محل نذر المستقبل ، كارثية كانت أم خلاصية ، إحساسات بنهاية هذا الشيء أو ذاك (نهاية الايديولوجيا ، أو الفن ، أو الطبقة الاجتماعية ، «أزمة» اللينينية ، أو الاشتراكية الديمقراطية ، أو دولة الرفاهية ، إلى آخره إلى آخره) وإذا أخذت هذه الأمور معا ، فربما كونت جميعها مايطلق عليه على نحو متزايد اسم مابعد الحداثة . وتعتمد إقامة الدليل على وجودها على افتراض انقطاع جذرى ما أو Coupure ، يتم ارجاعه عموما إلى نهاية الخمسينات أو بداية الستينات .

وكما توحى الكلمة ذاتها ، يرتبط هذا الانقطاع فى الأغلب بمقولات خفوت أو اندثار الحركة الحديثة ذات المائة عام (أو برفضها ايديولوجيا أو جماليا) . وهكذا فإن التعبيرية التجريدية فى التصوير ، والوجودية فى الفلسفة ، وآخر أشكال التمثيل -Repre sentation فى الرواية ، وأفلام المؤلفين العظام ، أو المدرسة الحداثية فى الشعر (كما تمأسست وتقررت فى أعمال والاس ستيفنز) ينظر إليها جميعا اليوم باعتبارها الإزدهار الأخير الاستثنائى ، لدافع حداثى ـ أعلى أنهك وتبدد معها . عندها ، يصبح تعداد مايتلو ذلك ، على الفور ، امبيريقيا ، ومختلطا ، ومتنافرا : آندى وارهول Andy Warhol وفن البوب Pop art ، لكن أيضا الواقعية الفوتوغرافية ،

وفيما وراءها «التعبيرية الجديدة» : اللحظة moment ، فى الموسيقى ، لدى جون كيج John Cage لكن كذلك المركب من الأساليب الكلاسيكية و « الشعبية » الذى نجده عند مؤلفين موسيقيين مثل فيل جلاس Phil Glass ويترى رايلى Terry Riley ، وكذلك موسيقى الپانك Punk وروك الموجة الجديدة new wave rock (الآن يمثل البيتلز Beahesوالستونز Stones* اللحظة الحداثية ـ العليا من هذه التقاليد الأحدث والسريعة التطور) ، وفى السينما ، جودار Godard وما بعد ـ جودار ، والسينما والفيديو التجريبيان ، لكن كذلك نمط جديد كامل من السينما التجارية (سنورد المزيد عنه أدناه) ، بوروزBurroughs وبينشون Pynchonأو اشماعيل ريد Ishmal Reed من جهة ، **والرواية الجديدة** nouveau eomanالفرنسية وذريتها ، من جهة ثانية ، مع أنواع جديدة مزعجة من النقد الأدبى تقوم على أساس جماليات جديدة للنصية Textualityأو **الكتابة** ecriture ويمكن أن تطول القائمة بلا حدود ، لكن هل تنطوى على أى تغير أو انقطاع أساسى أكثر من تغيرات الأسلوب والموضة الدورية التى تحددها ضرورة حداثية ـ عليا أقدم للتجديد الأسلوبى ؟

إلا أن مجال العمارة هو الذى نجد فيه أن التعديلات فى الإنتاج الجمالى ملحوظة بأشد الأشكال درامية ، وهو الذى تم فيه طرح

* الرولينج ستونز ـ م

مشكلاتها النظرية وتطويرها بأكثر الأشكال محورية . ومن خلال المساجلات المعمارية ، فى الحقيقة ، بدأ يتكون فى البداية مفهومى الخاص عن مابعد الحداثة ـ كما ستتحدد خطوطه العريضة فى الصفحات التالية . إذ على نحو أكثر حسما مما فى الفنون أو وسائل الأعلام الأخرى ، لم تكن المواقف مابعد الحداثية فى العمارة لتنفصل عن نقد لايلين للحداثة العليا المعمارية ولفرانك لويد رايت Trank Lloyd Wright أو لما يسمى بالأسلوب الدولى (لوكوربوزييه Lecorbusier ، وميبس Mies ،الخ) ، حيث يكون النقد والتحليل الشكليان (للتحول الحداثى ـ الأعلى للمبنى إلى نحت فعلى ، أو إلى « بطة » صرحية ، حسب تعبير روبرت ڤنتورى Rebert Venturi) منسجمين مع جوانب إعادة النظر فى مستوى العمران الحضرى والمؤسسة الجمالية . هكذا ينسب إلى الحداثة العليا تدمير نسيج المدينة التقليدية وثقافة الجوار الأقدم (عن طريق الفصل الجذرى للمبنى الحداثى ـ الأعلى الطوباوى الجديد عن سياقة المحيط) ، بينما يجرى ، بلا رحمة ، تبين النخبوية والسلطوية التنبؤيتين للحركة الحديثة فى اللفتة المتغطرسة للأستاذ الكاريزمى .

من المنطقى تماما ، إذن ، أن تقدم مابعد الحداثة نفسها فى العمارة على أنها نوع من الشعبوية الجمالية ، كما يوحى نفس عنوان بيان ڤنتورى الواسع النفوذ ، **التعلم من لاس ڤيجاس** ، ومهما حاولنا أن نقيم فى النهاية هذه البلاغة الشعبوية ، [٢] فإن لها على الأقل ميزة لفت انتباهنا إلى سمة أساسية واحدة لكل أتجاهات مابعد

الحداثة التى عددناها أعلاه : هى بالتحديد ، محوها للحدود (الحداثية ـ العليا أساسا) الأقدم بين الثقافة الراقية وبين مايسمى بالثقافة المعممة أو التجارية ، وبزوغ أنواع جديدة من النصوص مشبعة بأشكال ، ومقولات ، ومضامين نفس صناعة الثقافة تلك التى شجبها بحرارة كل أيديولوچيى الحديث ، من ليڤيز Leavis والنقد الجديد الأمريكى وحتى أدورنو Adornp ومدرسة فرنكفورت . وفى الحقيقة ، فإن اتجاهات مابعد الحداثة قد فتنها على وجه الدقة كل هذا المشهد « المنحط » من الفن المبتذل والهابط من ثقافة مسلسلات التليفزيون ومجلة الريدرز دايجست Readers Digest ، من الدعاية والموتيلات ، من العروض المتأخرة وأفلام هوليوود للكبار فقط ، مما يسمى شبه الأدب ،من تنويعات الطبعات الشعبية التى تباع فى المطارات من الروايات القوطية ★ والعاطفية ، من السير الشعبية ، والغاز الجريمة ، وروايات الخيال العلمى أو الروايات الفانتازية : وهى مواد لم تعد هذه الاتجاهات « تقتبس » منها ببساطة ، مثلما كان يمكن أن يفعل أمثال چويس Joyce أو مالر Mahler بل أنها تمزجها فى جوهرها ذاته .

كذلك لايجب النظر إلى الانقطاع موضع البحث عل أنه مسألة ثقافية خالصة : لأن نظريات مابعد الحديث ، فى الحقيقة ـ وسواء

★ قصة رعب أو إثارة ، عادة ما تجرى فى دير او قلعة كئيبة من العصور الوسطى ، ومن هنا كلمة « قوطى » التى تطلق على طراز معمارى وسيط والتى ارتبطت فى القرن ١٨ بالغيبيات ، والتنويعات العصرية فيها لا تدور بالضرورة فى جو العصور الوسطى لكنها تمتلىء بالعنف والقسوة ـ م .

اكانت احتفائية أو مصاغة بلغة الاشمئزاز والشجب الأخلاقيين ـ تحمل شبها عائليا قويا بكل تلك التعميمات السوسيولوجية الاشد طموحا والتى تحمل إلينا ، فى نفس الوقت ، أنباء حلول واستهلال نمط جديد تماما من المجتمع ، أشهر ما أطلق عليه هو اسم المجتمع مابعد الصناعى (دانييل بل Daniel Bell) لكن عادة مايطلق عليه كذلك أسماء المجتمع الاستهلاكى ، ومجتمع وسائل الإعلام ، ومجتمع المعلومات ، والمجتمع الالكترونى أو مجتمع التكنولوجيا المتطورة ، وما أشبه . والمهمة الإيديولوچية البديهية لتلك النظريات هى أن توضح ، بزفرة ارتياحٍ ، أن التشكيل الاجتماعى الجديد موضع البحث لم يعد يخضع لقوانين الرأسمالية الكلاسيكية ، أى أولوية الإنتاج الصناعى والوجود الكلى للصراع الطبقى . ومن ثم فقد قاومتها التقاليد الماركسية بقوة ، باستثناء بارز هو الاقتصادى ارنست ماندل Ernest Mandel ، الذى طرح كتابه **الرأسمالية المتأخرة** Late Capitalism مهمة ليس فقط تشريح الأصالة التاريخية لهذا المجتمع الجديد (الذى يرى فيه مرحلة أو لحظة ثالثة فى تطور رأس المال) بل كذلك توضيح أنه ، مهما كان ، عبارة عن مرحلة من الراسمالية اشد نقاء من أى لحظة سبقته . وسوف أعود إلى هذه المناقشة فيما بعد ، لكن يكفينى الآن أن أستبق نقطة سوف تناقش فى الفصل الثانى ، ألا وهى ، أن كل موقف من مابعد الحداثة فى الثقافة ـ سواء كان يدافع عنها أو يصمها ـ هو كذلك فى نفس الوقت ، **وبالضرورة** ، موقف سياسى ضمنى أو صريح من طبيعة

الرأسمالية المتعددة القوميات اليوم .

كلمة تمهيدية أخيرة حول المنهج : لايجب قراءة مايلى على أنه وصف أسلوبى ، على أنه تقرير عن أسلوب أو حركة ثقافية بين غيرها . فقد قصدت بالاحرى تقديم فرضية تقسيم إلى مراحل ، وذلك فى لحظة أصبح فيها نفس مفهوم التقسيم إلى مراحل تاريخية يبدو اشكاليا جدا فى الحقيقة . وقد جادلت فى موضع آخر بأن كل تحليل ثقافى منعزل أو منفصل يتضمن على الدوام نظرية دفينة أو مكتومة عن التقسيم التاريخى إلى مراحل ، وعلى أية حال ، فإن مفهوم « علم الانساب » يدفن إلى حد كبير المخاوف النظرية التقليدية حول مايسمى بالتاريخ الخطى ، ونظريات « المراحل » وكتابة التاريخ الغائية . ورغم ذلك ، فإن المناقشة النظرية المطولة ، فى السياق الراهن ، لتلك الموضوعات (الحقيقية جدا) ، ربما أمكن استبدالها ببضع ملاحظات جوهرية .

وأحد المخاوف التى تثيرها دائما فرضيات التقسيم إلى مراحل هو أن هذه الفرضيات تميل إلى طمس الاختلاف وابراز فكرة أن المرحلة التاريخية هى تجانس شامل (تحده على كلا الجانبين تحولات زمنية وعلامات ترقيم يتعذر تفسيرها) .إلا أن هذا بالضبط هو السبب فى أنه يبدو لى أساسيا إدراك مابعد الحداثة ليس باعتبارها أسلوبا بل سمة ثقافية سائدة : أى مفهوما يسمح بوجود وتعايش مجموعة من السمات البالغة الاختلاف ، لكنها تابعة .

لنأخذ ، على سبيل المثال ، الموقف البديل القوى القائل بأن مابعد

الحداثة لاتزيد هى نفسها كثيرا عن مرحلة أخرى من الحداثة بمعناها المحدد (مالم تكن ، فى الحقيقة ، مرحلة أخرى من الرومانسية الأقدم) ، ويمكن فعلا التسليم بأن كل سمات مابعد الحداثة التى سأعددها يمكن أن نستشفها ، فى أوج نضجها ، فى هذه الحداثة السابقة أو تلك (بما فى ذلك أسلاف النسب المدهشين أولاء من أمثال جرترود شتاين Gertude Stein ، وريموند رسل Raymond ROussel ، أو مارسيل دوشامب Marcel Duchawp ، الذين يمكن اعتبارهم مابعد حداثيين تماما ، قبل وجود التسمية) . إلا أن مالم تأخذه هذه النظرة فى الحسبان هو الموقف الاجتماعى للحداثة الأقدم ، أو بالأحرى ، إنكارها العنيف من جانب بورچوازية فيكتورية وبعد ـ فيكتورية أقدم تتلقى أشكالها وروحها العامة بأعتبارها إما قبيحة أو نشازا ، أو غامضة ، أو فضائحية ، أو لا أخلاقية ، أو تخريبية ، و « مناهضة للمجتمع »عموما . ورغم ذلك ، يمكن الجدال هنا بأن تحولا فى مجال الثقافة قد جعل تلك المواقف عتيقة . فلم يعد بيكاسو وچويس قبيحين ، بل أنهما يصدماننا الآن ، عموما باعتبارهما « واقعيين » تقريبا ، وهذه نتيجة إجازة واضفاء أكاديمى للطابع المؤسسى على الحركة الحديثة عموما ، يمكن الرجوع به إلى أواخر الخمسينات ، وهذا بالتأكيد ، أحد أفضل تفسيرات ظهور مابعد الحداثة ذاتها ، حيث إن جيل الستينات الأصغر سنا سيواجه الآن الحركة الحديثة التى كانت معارضة فى السابق بوصفها منظومة من الكلاسيكيات الميتة التى « تثقل مثل كابوس على عقول

الأحياء » ، كما قال ماركس ذات مرة فى سياق مختلف .

أما بالنسبة للتمرد مابعد الحداثى ضد ذلك كله ، فيجب أن نؤكد بنفس القدر أن سماته الهجومية ـ من الغموض والمواد المكشوفة جنسياً إلى الاتضاع السيكولوجى والتعبيرات الصريحة عن التحدى الاجتماعى والسياسى ، والتى تتجاوز أى شىء كان يمكن تخيله فى أقصى لحظات الحداثة العليا ـ لم تعد تثير استهجان أحد ، ولا تستقبل بأعظم الرضى فحسب ، بل إنها قد أصبحت مؤسسية الطابع وتتمشى مع الثقافة الرسمية أو العامة للمجتمع الغربى .

وما حدث هو أن الإنتاج الجمالى اليوم قد أصبح متكاملاً فى الإنتاج السلعى عموماً : إن الإلحاح الاقتصادى المحموم لإنتاج موجات جديدة من البضائع التى تبدو مبتكرة بصورة متزايدة (من الملابس حتى الطائرات) ، بمعدلات مبيعات متزايدة بإطراد ، يُخصص الآن للابتكار والتجريب الجماليين موقعاً ووظيفة بنيويين متزايدى المحورية ، ثم تلقى تلك الضرورات الاقتصادية الاعتراف فى مختلف أشكال الدعم المؤسسى المتاح للفن الأكثر جدة ، من مؤسسات الأوقاف* والمنح إلى المتاحف وغيرها من أشكال الرعاية . ومن بين جميع الفنون ، فإن العمارة أقربها تكوينياً إلى الاقتصادى ، الذى تتمتع بعلاقة مباشرة فعلياً معه ، فى شكل عمولات وأسعار أراض . ومن ثم لن يكون مدهشاً أن نجد أن الازدهار الاستثنائى

---

* المؤسسات التى تدير اموالاً موقوفه للانفاق على اغراض بعينها مثل مؤسسة روكفللر ، وفورد ، إلخ ـ م

للعمارة الجديدة مابعد الحداثية قائم على أساس رعاية الأعمال متعددة القومية ، التى يتزامن توسعها وتطورها تماماً مع هذه العمارة . وفيما يلى ، سأشير إلى أن هاتين الظاهرتين الجديدتين تتمتعان بعلاقة جدلية متبادلة إلا أننى يجب هنا أن أذكر القارىء بما هو بديهى : أعنى أن كل تلك الثقافة مابعد الحداثية الكونية ، لكن الأمريكية رغم ذلك ، هى التعبير الداخلى والمرتبط بالبنية الفوقية ، لموجة جديدة تماماً من السيطرة العسكرية والاقتصادية الأمريكية عبر العالم كله : بهذا المعنى ، ومثلما خلال كل التاريخ الطبقى ، فإن الوجه الآخر للثقافة هو الدم ، والتعذيب ، والموت ، والرعب .

النقطة الأولى التى يجب طرحها بالنسبة لمفهوم المراحل السائد ، إذن ، هى أنه حتى ولو كانت كل السمات التكوينية لما بعد الحداثة متطابقة مع ، واستمراراً لسمات حداثة أقدم ـ وهو موقف أشعر بخطئه الواضح لكن لن يبدده إلا تحليل أكثر إستفاضة للحداثة بالمعنى المحدد ـ فإن الظاهرتين تظلان متمايزتين تماماً فى المعنى والوظيفة الاجتماعية ، وذلك بسبب الوضع البالغ الاختلاف لما بعد الحداثة فى النظام الاقتصادى لرأس المال المتأخر ، وابعد من ذلك ، بسبب التحولات فى نفس مجال الثقافة فى المجتمع المعاصر .

وسوف أواصل مناقشة هذه النقطة فى خاتمة هذا الكتاب . لكننى يجب الآن أن أتناول نوعاً أخر من الاعتراض على التقسيم إلى مراحل ، ألا وهو القلق بشأن طمسها المحتمل للتنافر ، وهو قلق يعبر عنه اليسار عادة . من المؤكد أن ثمة مفارقة شبه ـ سارترية غريبة

منطق « الرابح يخسر » ـ تميل إلى أن تحيط بأى جهد لوصف نسق ، لوصف دنيامية ذات طابع كلى ، بينما يجرى استكشاف هذا النسق وهذه الدنيامية من حركة المجتمع المعاصر . وما يحدث هو أنه كلما زادت قوة رؤية نسق أو منطق كلى بشكل مطرد ـ وكتاب فوكوه Foucault عن السجون هو المثال البديهى ـ كلما أحس القارىء بأنه لا حول له . ومن ثم ، بقدر ما يربح المنظر ، ببناء آلة متزايدة الانغلاق والرعب ، فإنه يخسر بنفس الدرجة ، إذ يصيب الشلل الطاقة النقدية لعمله ، أما دوافع النفى والتمرد ، ناهيك عن دوافع التغيير الاجتماعى ، فيتم إدراكها بصورة متزايدة باعتبارها غير مجدية وتافهة فى مواجهة النموذج نفسه .

لكننى أحسست بأنه لا يمكن قياس وتقييم الاختلاف الأصيل إلا على ضوء مفهوم معين عن منطق ثقافى سائد أو معيار مهيمن . وأنا شديد البعد عن الإحساس بأن كل الإنتاج الثقافى اليوم « مابعد حداثى » بالمعنى الواسع الذى سأسبغه على هذا المصطلح . لكن مابعد الحداثى هو مجال القوة الذى لابد أن تشق طريقها فيه أنواع شديدة الاختلاف من الدوافع الثقافية ـ هى ما أطلق عليه ريموند ويليامز Raymond Williams بشكل مفيد اسم الأشكال « المترسبة » و« البازغة » للإنتاج الثقافى . ومالم نحقق حساً عاماً معيناً بسمة ثقافية سائدة ، فإننا نرتد إلى نظرة للتاريخ الحاضر تنظر إليه على أنه تنافر حاد ، اختلاف عشوائى ، تعايش لمجموعة من القوى المتمايزة التى لا يمكن تحديد فعاليتها . وعلى أية حال ، كانت الروح السياسية

التى تم بها تصور التحليل التالى كما يلى : إبراز مفهوم معين لمعيار ثقافى منهجى جديد ولإعادة إنتاجه وذلك حتى نتأمل على نحو أكثر دقة بصدد أكثر الأشكال فعالية لأى سياسة ثقافية راديكالية اليوم .

وسوف يتناول هذا العرض على التوالى السمات التكوينية التالية لما بعد الحداثى : انعدام للعمق جديد ، يجد استمراره فى « النظرية » المعاصرة وكذلك فى ثقافة كاملة جديدة عن الصورة أو الشبيه Simulacrum *؛ ماترتب على ذلك من إضعاف للتاريخية ، فى علاقتنا بالتاريخ العام وكذلك فى الأشكال الجديدة لزمنيتنا الخاصة tamporality ، التى ستحدد بنيتها « الفصامية » (إذا اتبعنا لاكان Lacan) أنماطاً جديدة للنحو أو العلاقات السنتاجماتية فى الفنون الأكثر زمنية ؛ نمط جديد تماماً من نغمة الأساس الشعورية ـ ما سأسميه «الكثافات » intensities ـ يمكن إدراكها على أفضل نحو عن طريق العودة إلى النظريات الأقدم عن السامى snblime ؛ العلاقات التكوينية العميقة لهذا كله بتكنولوجيا جديدة تماماً ، هى نفسها تعبير عن نظام اقتصادى عالمى جديد تماماً ؛ وبعدعرض موجز للتحولات مابعد الحداثية فى الخبرة المعاشة للفراغ المبنى ذاته ، تأتى بعض التأملات حول رسالة الفن السياسى فى الفضاء الجديد المربك لعالم رأس المال المتأخر أو المتعدد القوميات .

---

* Simulacrum : الشبيه ، أو الصورة الزائفة عند افلاطون ـ م .

١

سنبدأ بواحد من الأعمال الموقرة للحداثة العليا فى الفن البصرى ، هو لوحة فان جوخ Van Gogh الشهيرة التى تصور حذاء الفلاح ، وهو مثال ، كما يمكنكم أن تتخيلوا ، لم يتم اختياره ببراءة أو عشوائياً . وأود أن اقترح طريقتين لقراءة هذه اللوحة ، كلتاهما تعيد ، على نحو معين ، بناء تلقى العمل فى عملية ذات مرحلتين أو ذات مستويين .

وأودّ أولاً أن أشير إلى أن هذه الصورة التى تستنسخ بكثرة ، إذا كان لها ألا تنحدر إلى مستوى مجرد ديكور ، فإنها تتطلب منا أن نعيد بناء موقف أولى معين ينشأ منه العمل المكتمل . فما لم تتم استعادة عقلية على نحو ما لذلك الموقف ـ الذى تلاشى فى الماضى ـ ، فسوف تظل اللوحة شيئاً خاملاً ، منتجا نهائياً متشيئاً يستحيل إدراكه بوصفه فعلاً رمزياً قائماً بذاته ، بوصفه ممارسة وإنتاجاً .

هذه الكلمةِ الأخيرة توحى بأن إحدى الطرق لإعادة بناء الموقف الأولى الذى يكون العمل استجابة له على نحو معين ، هى بالتركيز على المواد الخام ، المحتوى الأولى ، الذى يواجهه العمل ويعيد تشغيله ، يحوِّله ، ويجعله ملكه . هذا المحتوى لدى فان جوخ ، تلك المواد الخام الأولية يجب أن تدرك ببساطة ، كما ساقترح ، على أنها مجمل عالم أشياء البؤس الزراعى ، عالم الفقر الريفى المدقع ، ومجمل العالم الإنسانى المتخلف للكدح الفلاحى فى الذى يقصم الظهر ، عالم مختزل إلى أشد حالاته فظاظة وتهديداً ، بدائية وهامشية .

أشجار الفاكهة فى هذا العالم هى عصى عتيقة ومنهكة نابتة من تربة فقيرة ؛ وأناس القرية متآكلين حتى جماجمهم ، صور كاريكاتورية لعلم أنماط نهائى بشع يصور نماذج الملامح الإنسانية الأساسية . فكيف يتأتى ، إذن ، أن أشياء من قبيل أشجار التفاح لدى فان جوخ تتفجر إلى سطح من الألوان التى تثير الهذيان ، بينما نجد النماذج القروية النمطية لديه مثقلة فجاءة وبصورة مبهرجة بظلال الأحمر والأخضر ؟ سأقترح بإيجاز ، فى هذا الخيار التفسيرى الأول ، أن التحويل الإرادى والعنيف لعالم أشياء فلاحية كالح إلى أبهى تجسد للون الخالص فى ألوان زيتية يجب رؤيته على أنه لفتة طوباوية ، فعل تعويض ينتهى بأن ينتج مجالاً طوباوياً جديداً كاملاً من الحواس ، أو على الأقل من تلك الحاسة الأرقى ـ البصر ، البصرى ، العين ـ يعيد تشكيله لنا الآن بوصفه فضاءً شبه مستقل قائماً بذاته ، بوصفه جزءاً من تقسيم جديد للعمل فى جسم الرأسمال ، تفتيتاً جديداً لمركز الإحساس* الناشىء الذى يضاهى تخصصات وتقسيمات الحياة الرأسمالية فى نفس الوقت الذى يفتش فيه فى ذلك التفتت بالذات عن تعويض طوباوى يائس عنها .

وهناك ، بالتأكيد ، قراءة ثانية لفان جوخ لا يمكن تجاهلها حين نحدق فى هذه اللوحة بالتحديد ، وهذه القراءة هى تحليل هايدجر Heidegge ، المحورى فى **أصل الأعمال الفنية** Der Ursprung des

---

* Sensorium : مركز الإحساس فى المخ ، وتطلق على المخ مجازاً ـ م .

Kunstwerkes ، وينتظم حول فكرة أن العمل الفنى ينشأ داخل الفجوة بين الأرض والعالم ، أو ما أفضل ترجمته على أنه المادية التى لا معنى لها للجسم والطبيعة وإسباغ المعنى من جانب التاريخ وما هو اجتماعى . وسوف نعود إلى هذه الفجوة أو الصدع فيما بعد ؛ ويكفى هنا أن نسترجع بعض العبارات الشهيرة التى تصوغ العملية التى يبدأ بها هذا الحذاء المشهور من ساعتها فى أن يخلق حول نفسه من جديد وببطء كل العالم المادى المفقود الذى كان ذات مرة هو سياقه المعاش . يقول هايدجر « فيه يتذبذب نداء الأرض الصامت ، هديتها الهادئة فى انضاج الذرة ورفضها الملغز لذاتها فى وحشة مراح الحقل الشتوى » . ويمضى قائلاً : « هذه الأداة تنتمى إلى **الأرض** ، وتجد الحماية فى **عالم** المرأة الفلاحة .. إن لوحة فان جوخ هى الكشف عما **تكونه** فى الحقيقة هذه الأداة ، هذا الزوج من الأحذية الفلاحية . إن هذا الكيان ينبثق نحو إفشاء وجوده »،[٣] عن طريق توسط العمل الفنى ، الذى يشد كل العالم والأرض الغائبين إلى الكشف حول نفسه ، الخطو الثقيل للمرأة الفلاحة ، ووحدة درب الحقل ، والخُصّ فى فرجة الأرض ، وأدوات العمل المتآكلة والمكسورة فى الأخاديد وعند الموقد . ويحتاج عرض هايدجر إلى إكماله بالإصرار على المادية المتجددة للعمل ، على تحول شكل من المادية ـ الأرض نفسها ودوربها وأشياؤها المادية ـ إلى تلك المادية الأخرى لألوان الزيت التى تتأكد وتأخذ مكان الصدارة بذاتها ومن أجل متعتها البصرية ، لكنها رغم ذلك تتمتع بجدارة مرضية .

وعلى أية حالة ، فإن أياً من القراءتين يمكن وصفها بأنها **تأويلية** ، بالمعنى الذى يؤخذ به العمل ، فى شكله الخامل ، الشيئى كمفتاح أو كعرض لواقع أشمل يحل محله بوصفه حقيقته النهائية . ونحن بحاجة الآن إلى النظر إلى أحذية من نوع آخر ، ومما يسر أن نستطيع اللجوء بحثاً عن تلك الصورة إلى العمل المنجز أخيراً للشخصية المحورية فى الفن البصرى المعاصر . ومن الواضح أن لوحة أندى وارهول Andy Warhol باسم **أحذية تراب الماس** لم تعد تتحدث إلينا براهنية حذاء فان جوخ ، بل إننى ، فى الحقيقة ، أميل إلى القول بأنها لا تتحدث إلينا حقاً على الإطلاق . فلا شىء فى هذه اللوحة ينظم حتى أدنى مكان للمشاهد ، الذى يواجهها عند منعطف ممر فى متحف أو قاعة عرض بكل بداهة شىء طبيعى يتعذر شرحه . فعلى مستوى المضمون ، علينا أن نقنع بما هو الآن أشياء صنمية أوضح ، بالمعنى الفرويدى وكذللك بالمعنى الماركسى (يلاحظ ديريدا Derrida ، فى أحد المواضع ، فيما يخص الحذاء الفلاحى Paar Bauernschuhe الهيدجرى ، أن حذاء فان جوخ هو زوج من الأحذية المختلفة الجنس ، التى لا تسمح لا بالشذوذ ولا بإضفاء الطابع الصنمى) . إلا أن أمامنا ، الآن ، مجموعة عشوائية من الأشياء الميتة المعلقة معاً على قماش اللوحة مثل اللفت ، مجتزة عن عالم حياتها السابق مثل كوم الأحذية المتخلف من أوشفيتز أو بقايا ومخلفات حريق مأساوى وغير مفهوم فى صالة رقص مزدحمة . من هنا ، فليس لدى وارهول طريقة لإكمال اللفتة التأويلية ولكى نعيد إلى

هذه البقايا كل ذلك السياق المعاش الأوسع لقاعة الرقص أو الحفلة الراقصة ، عالم الموضة المرفهة أو المجلات المتألقة . ويصبح هذا أكثر تناقضا على ضوء المعلومات البيوجرافية : فقد بدأ وارهول مهنته الفنية كرسام تجارى لموضات الأحذية وكمصصم لنوافذ العرض التى تبرز فيها أخفاف وأحذية خفيفة متنوعة . وفى الحقيقة ، يغرى المرء أن يثير هنا ـ بشكل سابق لأوانه بكثير ـ أحد الموضوعات المحوريةبصدد ما بعد الحداثة نفسها وأبعادها السياسية المحتملة : فعمل أندى وارهول فى الحقيقة يدور محورياً حول إبراز الطابع السلعى ، وصور لوحة الإعلانات الضخمة لزجاجة الكوكاكولا أو علبة حساء كامبل ، التى تبرز فى الصدارة بوضوح صنمية السلعة المرتبطة بالانتقال إلى رأس المال المتأخر ، يجب أن تكون تعبيرات ساسية نقدية وقوية . وإذا لم تكن كذلك ، فسوف يود المرء بالتأكيد أن يعرف السبب ، وسيود المرء أن يتساءل بجدية أكبر عن إمكانات الفن السياسى أو الانتقادى فى الفترة ما بعد الحداثية لرأس المال المتأخر .

لكن ثمة بعض الاختلافات الأخرى ذات المغزى بين لحظة الحداثة العليا ولحظة مابعد الحداثة ، بين حذاء فان جوخ وأحذية آندى وارهول ، يجب أن نتناولها الآن بإيجاز شديد . أول هذه الاختلافات وأكثرها وضوحاً هو ظهور نوع جديد من التسطيح أو انعدام العمق ، نوع جديدمن السطحية بأشد معانيها حرفية ، ربما كان أكبر ملمح شكلى لكل اتجاهات مابعد الحداثة التى ستكون أمامنا فرصة العودة

إليها فى عدد من السياقات الأخرى .

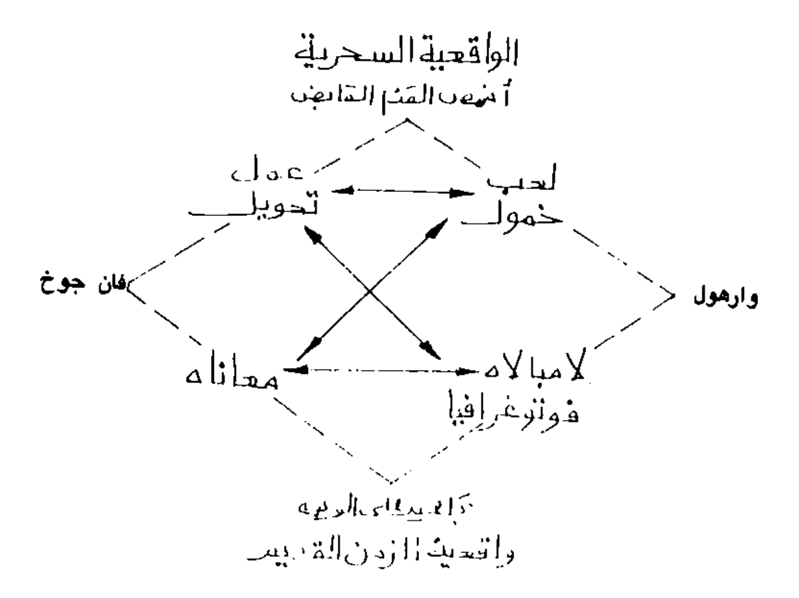
ثم علينا بالتأكيد أن نتوصل إلى تفاهم مع دور الفوتوغرافيا والصورة الفوتوغرافية السالبة فى الفن المعاصر من هذا النوع ؛ وهذا ، فى الحقيقة ، هو ما يسبغ طابع الموت على صورة وارهول ، التى تميت رشاقة أشعة إكس الثلجية فيها العين المتشيئة للمشاهد بطريقة لايبدو أن لها أى علاقة بالموت أو هاجس الموت أو قلق الموت على مستوى المضمون . كأن علينا هنا ، فى الحقيقة ، أن نكتفى بقلب لفتة فان جوخ الطوباوية : فى العمل الأسبق يتحول عالم مبتلى عن طريق أمر وفعل إرادة نيتشوى إلى صرير لون طوباوى . وهنا ، على النقيض ، كأن السطح الخارجى والملون للأشياء ـ المنحطة والملوثة سلفاً بإندراجها ضمن صور الإعلانات المصقولة ـ قد انتزع منها ليكشف عن الشريحة التحتية الميتة بالأبيض والأسود للصورة الفوتوغرافية السالبة التى تتخللها . ورغم أن هذا النوع من موت عالم المظاهر يصبح ثيمة فى أعمال معينة لوارهول ، خصوصاً فى مجموعات حوادث المرور أو الكرسى الكهربائى ، فلم يعد ذلك ، فيما أظن ، مسألة مضمون بل مسألة تبدل أساسى أكبر فى عالم الأشياء ذاته ـ الذى أصبح الآن منظومة من النصوص أو الأشباه simulacra ـ وكذلك فى نظرة الذات .

كل هذا يصل بى إلى ملمح ثالث سأناقشة هنا ، هو ما سأسميه خمود العاطفة Waning oF affect فى الثقافة مابعد الحداثية . بالطبع ، لن يكون دقيقاً الإيحاء بأن كل عاطفة ، كل أحساس أو

شعور ، كل ذاتية ، قد تلاشت من الصورة الجديدة . وفى الحقيقة ، ثمة عودة لماهو مكبوت فى **أحذية تراب الماس** ، إبتهاج تزيينى ، تعويضى ، غريب ، يشير إليه العنوان نفسه بوضوح ، هو ، بالطبع ، وميض التبر ، تلألؤ الرمل المذهب الذى يعزل سطح اللوحة لكنه يظل يومض تجاهنا . فكر ، رغم ذلك ، فى أزهار رامبو Rimbaud السحرية « التى تبادلك النظر » ، أو بومضات العين البهية المنذرة للجذع الإغريقى العتيق عند ريلكه Rilke ، الذى ينذر الذات البورجوازية أن تغير حياتها ؛ لا شىء من هذا النوع هنا فى الاختلاج المجانى لهذا الغشاء التزيينى النهائى ، فى عرض مثير للاهتمام للنسخة الإيطالية من هذا المقال[٤] ، يوسع ريموتشيزيرانى Remo Ceserani صنمية الأقدام هذه إلى صورة رباعية العناصر تضيف إلى التعبيرية « الحداثية » الفاغرة لحذاء فان جوخ ـ هايدجر ، سورة الانفعال pathos « الواقعية » لـ ووكر ايفانز وجيمس أجى Walker Evans &James Agee (غريب أن تتطلب سورة الانفعال فريقاً هكذا!) ؛ بينما نجد أن مابدا مثل تشكيلة عشوائية لموضات الأمس لدى وارهول يكتسب ، عند ماجريت Magritte ، الواقع الجسمانى للعضو البشرى ذاته ، الأكثر شبحية الآن من الجلد الذى هو مطبوع فوقه ، إن ماجريت ، الفريد بين السورياليين ، قد نجا من المد والجزر انتقالاً من الحديث إلى ما بعده ، وأصبح خلال ذلك شيئاً شبيهاً بشعار مابعد حداثى : هو

الاحتباس Poreclusicm اللاكانى ، الغريب ، بلا تعبير . إن

الفصامى المثالى ، فى الحقيقة ، من السهل أن يبهج بشرط أن يحشر حاضر أبدى إمام العيون ، التى تحدق بنفس الذهول فى حذاء قديم أو فى اللغز العضوى النامى بعناد لظفر قدم إنسانية . من هنا يستحق تشيزيرانى مكعباً سيميوطيقيا خاصاً به :



لكن ، ربما كانت أفضل طريقة لتناول خمود العاطفة ، أولياً ، هى عن طريق الشخوص الإنسانية ، ومن الواضح أن ما قلناه عن إضفاء الطابع السلعى على الأشياء يصلح بنفس القوة بالنسبة للذوات الإنسانية لدى وارهول : للنجوم ـ مثل مارلين مونرو ـ الذين اكتسواهم أنفسهم بالطابع السلعى وتحولوا إلى صور لأنفسهم . وهنا أيضاً ، فإن العودة الفظة إلى المرحلة الأقدم للحداثة العليا تقدم موعظة مختصرةعن التحول موضوع البحث . بالطبع ، فإن لوحة **الصرخة** لـ ارفارد مونش Edward Munch هى تعبير قياسى عن التيمة الحداثية الكبرى للاستلاب ، وانعدام القانون ، والوحدة ، والتفتت الاجتماعى ، والعزلة ، هى شعار برنامجى فعلى لما اصطلح على تسميته عصر القلق . وسوف تجرى قراءتها هنا ليس فقط كتجسيد للتعبير عن ذلك النوع من العاطفة ، بل وفضلاً عن ذلك ، كتفكيك فعلى لنفس جماليات التعبير ، الذى يبدو أنه ساد الكثير ممانسميه الحداثة العليا لكنه تلاشى ـ لأسباب عملية ونظرية ـ فى عالم مابعد الحداثة . ونفس مفهوم التعبير expression يفترض سلفاً ، فى الحقيقة ، بعض الانفصال فى إطار الذات ، ومع ذلك ميتافيزيقا كاملة عن الداخل inside والخارج outside ، عن الألم الأخرس داخل الجوهر الفرد [الموناد monad] واللحظة التى يجد فيها هذا « الشعور » اسقاطه عندئذ ويتخارج ، بوصفه لفتة أو صرخة ، تواصلاً يائساً وتجسيداً درامياً خارجياً للإحساس الداخلى .

ربما تكون اللحظة قد حانت لقول شىء عن النظرية المعاصرة ،

التى ، بين أشياء أخرى ، التزمت بمهمة نقد وتكذيب نفس هذا النموذج التأويلى للداخل والخارج ، وبوصم النماذج من هذا القبيل بأنها ايديولوجية وميتافيزيقية . لكن ما يسمى اليوم باسم النظرية المعاصرة ـ أو بالأحرى ، الخطاب النظرى ـ هو نفسه أيضا ، كما أود أن أجادل ، ظاهرة ما بعد حداثية على وجه الدقة . ومن ثم يكون من عدم الاتساق أن ندافع عن صدق استبصاراته النظرية فى وضع يكون فيه نفس مفهوم « الصدق » هو نفسه جزءاً من المتاع الميتافيزيقى الذى تسعى ما بعد البنيوية إلى التخلص منه . ومانستطيع أن نقترحه على الأقل هو أن النقد ما بعد ـ البنيوى لما هو تأويلى ، لما سأدعوه اختصاراً بنموذج العمق ، مفيد بالنسبة لنا باعتباره عرضاً بالغ الدلالة لنفس ثقافة مابعد الحداثة التى هى موضوعنا هنا .

وبسرعة ، يمكننا القول إنه علاوة على النموذج التأويلى للداخل والخارج الذى تطوره لوحة مونش ، جرى عموماً فى النظرية المعاصرة التبرؤ من أربعة نماذج عمق أساسية على الأقل :(١) النموذج الديالكتيكى للجوهر والمظهر (مع مجموعة كاملة من مفاهيم الايديولوجيا أو الوعى الزائف التى تميل إلى مصاحبته) ؛ و(٢) النموذج الفرويدى للكامن والظاهرة ، أو الكبت (الذى هو ، بالطبع ، هدف كراسة فوكوه البرنامجية والمميزة **الرغبة فى المعرفة** La Volonte` de sauoir [تاريخ الجنس]) ؛ و(٣) النموذج الوجودى للأصالة وعدم الأصالة الذى ترتبط تيماته البطولية أو

التراچيدية ارتباطاً وثيقاً بذلك التعارض الكبير الآخر بين الاستلاب ونزع الاستلاب ، وهو بدوره ضحية من ضحايا الفترة مابعد البنيوية أو مابعد الحداثية ؛ و(٤) مؤخراً ، التعارض السيميوطيقى الكبير بين الدال والمدلول ، الذى حُلَّت خيوطة وتم تفكيكه بسرعة خلال فترة ذروته القصيرة فى الستينات والسبعينات . وما يحل محل نماذج العمق المتنوعة هذه هو فى الأغلب مفهوم عن الممارسات ، والخطابات ، واللعب النصى ، التى سنفحص فيما يلى بنياتها السانتاجماتية الجديدة ، ويكفينا الآن أن نلاحظ هنا أيضاً أن العمق يحل محله السطح ، أو أسطح متعددة (وما يطلق عليه عادة اسم التناص [تفاعل النصوص] intertextuality لم يعد ، بهذا المعنى ، مسألة عمق) .

وليس إنعدام العمق هذا مجرد استعارة : إذا يمكن أن يجربه فيزيقيا « وحرفياً » أى شخص يمضى مصعداً فيما اعتاد ريموند تشاندلر أن يسميه بانكرهيل ، قادماً من أسواق تشيكانو الكبرى عند تقاطع برودواى والشارع الرابع فى وسط مدينة لوس أنجلوس ، حيث سيواجهه بغتة الجدار الضخم الذى يقف وحيداً لمحكمة ويلزفارجو Wellstfargo (من تصميم سكيدمور ، وأوينجز ، وميريل Skidnore, Owihgs and Marrill) ـ وهو جدار يبدوأنه لا يوجد أى حجم يسنده ، أوأن حجمه المفترض (مربع ؟ شبه منحرف ؟) يتعذر تحديده تماماً على نحو غريب . هذا اللوح الضخم من النوافذ ، ببعديه اللذين يتحديان الجاذبية ، يحول الأرض الصلبة التى نقف

عليها ، لحظياً ، إلى محتويات فانوس سحرى مجسم stereopticon ، أشكال من كرتون تتتابع جانبياً هنا وهناك حولنا ، والتأثير البصرى واحد من كل الجوانب : منذر مثل الصخرة الضخمة فى فيلم ستانلى كوبريك Stanlry Kubrick ٢٠٠١* ، التى تواجه مشاهديها مثل قدر ملغز ، مثل دعوة إلى تحول تطورى . إذا استطاع قلب المدينة الجديد ذو الطابع المتعدد القومية أن يلغى بفعالية النسيج المدمَّر الأقدام للمدينة الذى يجرى استبداله بعنف ، أفلا يمكن قول شىء مماثل عن الطريقة التى يجعل بها هذا السطح الجديد الغريب بطريقته القاطعة أنساق أدراكنا الأقدام للمدينة عتيقة وغير ذات هدف ، دون أن يقدم نسقاً بديلاً ؟

وإذا عدنا الآن للحظة أخيرة إلى لوحة مونش ، فإنه يبدو واضحاً أن الصرخة تقطع ، بطريقة راقية لكن ببراعة ، جماليات تعبيرها ذاتها ، بينما تظل سجينة فى إطارها . فمضمونها الإيمائى يؤكد بالفعل على فشلها الخاص ، حيث أن مجال المسموع ، الصرخة ، الذبذبات الفجة للحنجرة البشرية ، لا تتمشى مع الوسط التعبيرى (وهو شىء يجرى التأكيد عليه داخل العمل عن طريق افتقار القزم إلى آذان) . إلا أن الصرخة الغائبة تعود ، كما هو الحال ، فى جدل من الحلقات واللوالب ، تتجه دوائرها بإحكام متزايد نحو تلك التجربة الأشد غياباً للوحدة والقلق الوحشيين اللذين كان على الصرخة نفسها

---

* أوديسا الفضاء ـ م .

أن « تعبر » عنهما . وتخط تلك الحلقات نفسها على السطح المرسوم على شكل تلك الدوائر الكبيرة المتحدة المركز التى تصبح فيها الذبذبة الصوتية مرئية فى النهاية ، مثلما على سطح صفحة من الماء ، فى ارتداد لا نهائى ينبع من الشخص الذى يعانى ليصبح هو نفس جغرافية عالم يتحدث فيه الألم نفسه الآن ويرن خلال المنظر الخلوى وغروب الشمس الماديين . الآن يصبح العالم المرئى هو جدار الجوهر الفرد [الموناد] الذى تُسجَّل وتنقش عليه هذه « الصرخة التى تسرى خلال الطبيعة » (كلمات مونش)(٥) : إن المرء ليفكر فى تلك الشخصية عند لوتريامون Lautreamont ، التى بعد أن نمت داخل غشاء محكم وساكن ، مزقته بصرختها عندما أبصرت بشاعة الإله ومن ثم انضمت إلى عالم الصوت والعناء .

كل هذا يوحى بفرضية تاريخية أكثر عمومية : هى أن المفاهيم من قبيل القلق والاستلاب (والخبرات التى تناظرها ، مثلما فى **الصرخة**) لم تعد مناسبة فى عالم مابعد الحداثى . أن شخوص وراهول العظيمة ـ مارلين نفسها أو إيدى سيدجويك Edie Sedgewick ـ الحالات الشهيرة للإحتراق وتدمير الذات لفترة نهاية الستينات ، ستبدو وكأن شيئاً لم يعد يجمعها سواء مع هستيريا وعصاب أيام فرويد أو مع تلك الخبرات القياسية للعزلة والوحدة الجذريتيين ، لغياب القانون ، للتمرد الفردى ، للجنون على طريقة فان جوخ ، التى سادت فترة الحداثة العليا . هذا التحول فى ديناميات

الباثولوجيا الثقافية يمكن تشخيصه على أنه تحول حل فيه تفتت الذات محل استلابها .

هذه التعبيرات تذكرنا حتماً بأحد أكثر التيمات رواجاً فى النظرية المعاصرة ، ألا وهى تيمة « موت » الذات نفسها ـ نهاية الجوهر الفرد أو الأنا أو الفرد البورجوازى المستقل ذاتيا ـ والتأكيد المصاحب لذلك ، سواء كمثل أعلى أخلاقى جديد أو كوصف إمبيريقى ، على **الإزاحة عن المركز** لتلك الذات أو النفس التى سابقا فى المركز . (من بين الصياغتين الممكنتين لهذه المقولة ـ الصياغة التاريخية النزعة ، أن ذاتاً متمركزة كانت موجودة ذات حين ، فى فترة الرأسمالية الكلاسيكية والعائلة النووية ، قد تحللت اليوم فى عالم البيروقراطية التنظيمية ؛ والموقف مابعد البنيوى الأكثر راديكالية ، الذى لم توجد بالنسبة له تلك الذات أبداً فى المقام الأول بل شكلت شيئاً من قبيل السراب الايديولوجى ـ فإننى أميل بديهياً إلى الصياغة الأولى ؛ أما الأخرى فلابد على أية حال أن تأخذ فى اعتبارها شيئاً من قبيل « واقع المظهر ») .

إلا أننا يجب أن نضيف أن مشكلة التعبير هى نفسها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمفهوم عن الذات باعتبارها وعاءً يشبه الجوهر الفرد ، يجرى التعبير عن الأشياء التى تحس داخله باسقاطها نحو الخارج . إلا أن مايجب أن نشدد عليه الآن ، هو الدرجة التى يصمد أو يسقط بها مفهوم الحداثة العليا عن **الأسلوب** الفريد ، مع المثل الجماعية المصاحبة له عن الرواد أو الطليعة الفنية أو السياسية ، وذلك مع

صمود أو سقوط تلك المقولة (أو الخبرة) الأقدم عن ما يسمى بالذات المتمركزة .

هنا أيضاً تقف لوحة مونش كتأمل مركب لهذا الموقف المعقد : فهى تبين لنا أن التعبير يستلزم مقولة الموناد الفرد ، لكنها تبين لنا كذلك الثمن الفادح الذى يجب دفعه مقابل هذا الشرط المسبق ، مسبغة الدرامية على التناقض التعس المتمثل فى أنك حين تؤسس ذاتيتك الفردية كحقل مكتف بذاته ومجال مغلق ، فإنك من ثم تعزل نفسك عن كل شىء آخر وتحكم على نفسك بالوحدة الغبية للموناد ، المدفون حياً والمحكوم عليه بزنزانة بلا مخرج .

من المفترض أن مابعد الحداثة تشير إلى نهاية هذا المأزق ، الذى تستبدله بمأزق جديد . فنهاية الأنا البورجوازية ، أو الموناد ، تجلب معها بلا شك نهاية الباثولوجيات النفسية لتلك الأنا ـ ما سميته أنا بخمود العاطفة . لكنها تعنى نهاية ما هو أكثر من ذلك ـ مثلاً ، نهاية الأسلوب ، بمعنى ما هو فريد وشخصى ، نهاية ضربة الفرشاة الفردية المميزة (كما تجد رمزها فى الأولوية البازغة للاستنساخ الميكانيكى) . أما بالنسبة للتعبير والمشاعر أو العواطف ، فإن التحرر ، فى المجتمع المعاصر ، من اللامعيارية anomie الأقدم للذات المتمركزة قد يعنى كذلك ليس مجرد التحرر من القلق فحسب ، بل التحرر من كل نوع آخر من المشاعر أيضا ، حيث لم يعد ثمة وجود لذات تقوم بالشعور . هذا لا يعنى القول بإن المنتجات الثقافية لحقبة مابعد الحداثة مفرغة تماماً من الشعور ، بل بالأحرى أن تلك

المشاعر ـ التى يكون من الأفضل والأدق ، مقتفين أثر ج ـ ف . ليوتار ، أن ندعوها « كثافات » intensities ـ هى الآن طافية بحرية ولا شخصية وتميل إلى أن يسودها نوع من البهجة ، الأمر الذى سنود الرجوع إليه فيما بعد .

إلا أن خمود العاطفة ، كان من الممكن أيضاً توصيفه ، فى السياق الأضيق للنقد الأدبى ، بأنه خمود التيمات الحداثية ـ العليا العظيمة فى الزمن والزمنية ، الألغاز الرثائية لـ **المدة** duree والذاكرة (الأمر الذى يجب فهمه تماماً على أنه مقولة للنقد الأدبى مرتبطة بالحداثة العليا بقدر ماهى مرتبطة بالأعمال نفسها) . لكن ، قيل لنا كثيراً أننا الآن نسكن فيما هو تزامنى [سانكرونى] synchronic وليس فيما هو تتابعى [دياكرونى] diachronic ، وأظن أنه يمكن الجدال ، امبيريقيا على الأقل ، بأن حياتنا اليومية ، خبرتنا النفسية ، لغتنا الثقافية ، تسودها اليوم مقولات المكان وليس مقولات الزمان ، مثلما فى الفترة السابقة للحداثة العليا .(٦)

٢

إن اختفاء الذات الفردية ، مع النتيجة الشكلية المترتبة على ذلك ، والمتمثلة فى عدم التوفر المطرد للأسلوب الفردى ، يولد اليوم الممارسة الشاملة تقريباً لما يمكن أن يسمى المقابسة [الباستيش] Pastiche . هذا المفهوم ، الذى ندين به لتوماس مان Thomas Mann (فى الدكتور فاوستوس Doktor Faustus) ، الذى كان يدين به بدوره لعمل أدورنو Adorno العظيم عن دربى التجريب الموسيقى المتقدم (وهما التخطيط الابتكارى لدى شونبرج Schoenbevg والتوفيقية اللاعقلانية لدى ستراڤينسكى Stravinsky) ، يجب تمييزه تمييزاً قاطعاً عن فكرة المحاكاة الساخرة [الپاروديا] Parody الأكثر قبولاً .

من المؤكد أن المحاكاة الساخرة وجدت مجالاً خصباً فى خصوصيات المحدثين وأساليبهم التى « لاتقبل التقليد » : الجملة الفوكنرية الطويلة ، على سبيل المثال ، بأسماء الأفعال التى تقطع النفس فيها ؛ وصور الطبيعة عند لورنس ، المرصعة بتعبيرات عامية نزقة ؛ ترسيب والاس ستيڤنز العنيد لأجزاء الكلام غير الجوهرية (التملصات المعقدة من كلمة مثل) ؛ الانقضاضات القدرية (لكن القابلة للتنبؤ فى النهاية) لدى مالر Mahler من سورة المشاعر الأوركسترالية الجياشة إلى إحساس أكورديون القرية ؛ ممارسة هايدجر الرصينة ـ التأملية للاشتقاق الزائف كطريقة لـ « البرهان » .. كل هذه الأشياء تدهش المرء باعتبارها سمات

مميزة ، بقدر ما تحيد بتباه عن معيار يعيد حينئذ تأكيد نفسه ، بطريقة ليست عدائية بالضرورة ، عن طريق محاكاة منهجية للمبالغات الإرادية فيها .

لكن فى القفزة الجدلية من الكم إلى الكيف ، فإن انفجار الأدب الحديث إلى حشد من الأساليب والطرائق الأسلوبية الخاصة قد تبعه تفتت لغوى للحياة الاجتماعية نفسها إلى النقطة التى أصاب الأفول فيها المعيار ذاته : إذ تم اختزاله إلى كلام وسائل إعلام محايد ومتشىء (شديد البعد عن الطموحات الطوباوية لمخترعى لغة الاسبرانتو أو الانجليزية الأساسية) ، يصبح هو نفسه عندئذ مجرد لهجة خاصة بين لهجات عديدة . هكذا تصبح الأساليب الحداثية شفرات مابعد حداثية . أما كون التشعب المذهل للشفرات الاجتماعية اليوم إلى رطانات مهنية وانضباطية (لكن كذلك إلى شارات تماسك عرقى ، ومرتبط أحد الجنسين ، وسلالى ، ودينى ، وفئوى ـ طبقى) ، كونه ظاهرة سياسية أيضاً ، فهذا ما تبينه بدرجة كافية مشكلة السياسة المتناهية الصغر micvopolitics . إذا كانت أفكار طبقة حاكمة هى الايديولوجيا السائدة (أو المهيمنة) للمجتمع البورجوازى ذات حين ، فإن البلدان الرأسمالية المتقدمة اليوم هى حقل للتنافر الأسلوبى والخطابى دون معيار . يواصل سادة بلا وجوه إدارة الاستراتيجيات الاقتصادية التى تكبل وجودنا ، لكنهم لم يعودوا بحاجة إلى فرض كلامهم (أو أنهم عاجزون عن ذلك من الآن فصاعداً) . وما بعد أمية العالم الرأسمالى المتأخر لا تعكس الآن

غياب أى مشروع جماعى عظيم فحسب بل كذلك عدم توفر اللغة القومية الأقدم ذاتها .

فى هذا الوضع تجد المحاكاة الساخرة نفسها دون وظيفة : لقد عاشت ، وذلك الشيء الجديد الغريب الذى هو المقابسة يأتى ببطء ليأخذ مكانها . أن المقابسة ، مثل المحاكاة الساخرة ، هى محاكاة أسلوب خاص أو فريد ، مميز ، هى ارتداء قناع لغوى ، حديث بلغة ميتة . لكنها ممارسة محايدة لتلك المحاكاة ، بدون أى من الدوافع الأخرى للمحاكاة الساخرة ، مقطوعة الصلة بالحافز التهكمى ، ومفرغة من الضحك ومن أى اقتناع بأنه بمحاذاة اللغة الشاذة التى استعرتها للحظة ، مازال ثمة بعض السواء اللغوى الصحى . هكذا فإن المقابسة هى محاكاة ساخرة جوفاء ، تمثال ذو حدقات عمياء : وهى تمثل بالنسبة للمحاكاة الساخرة ما يمثله ذلك الشيء الحديث الآخر المثير للاهتمام والأصيل تاريخياً ، أى ممارسة نوع من المفارقة الجوفاء ، بالنسبة لما يسميه وين بوث Wayne Booth باسم « المفارقات المستقرة » للقرن الثامن عشر .

ومن ثم ، سيبدو أن تشخيص أدورنو التنبؤى قد تحقق ، لكن بطريقة سلبية : فليس شونبرج (الذى لمح هو بالفعل عقم نسقه المنجز) بل سترافينسكى هو السلف الحقيقى للإنتاج الثقافى مابعد الحداثى . لأنه مع إنهيار الايديولوجيا الحداثية ـ العليا عن الأسلوب ـ ماهو فريد ولاتخطؤه العين مثل بصماتك ذاتها ، ولا يقبل المقارنة مثل جسدك ذاته (الذى هو ، بالنسبة لرولان بارت Roland

Barthes المبكر ، نفس مصدر الابتكار والتجديد الأسلوبيين) ـ لم يعد أمام منتجى الثقافة من مكان يلجأون إليه سوى الماضى : محاكاة الأساليب الميتة ، الحديث من خلال كل الأقنعة والأصوات المختزنة فى المتحف الخيالى لثقافة أصبحت الآن عالمية .

هذا الوضع يـ ـ بداهة ما يسميه مؤرخو العمارة باسم « النزعة التاريخية historicism » ، أى ، الالتهام العشوائى لكل أساليب الماضى ، اللعب بالايحاء الأسلوبى العشوائى ، وبشكل عام ما وصفه هنرى لوفيفر Henri Lafebvre بأنه الأولوية المتزايدة للـ « جديد » . إلا أن هذا الحضور الكلى للمقابسة لا يتنافر مع نوع معين من الدعابة ، وليس بريئاً من كل عاطفة : أنه يتمشى على الأقل مع الإدمان ـ مع شهية استهلاكية كاملة أصيلة تاريخيا موجهة لعالم تحول إلى مجرد صور لنفسه وللأحداث الزائفة و« الاستعراضات » (وهو مصطلح الموقفين Situationists) لمثل هذه الأشياء سنحتفظ بمفهوم أفلاطون فى « الشبيه » simulacrum ، النسخة طبق الأصل التى لم يوجد لها أصل مطلقاً . بشكل ملائم تماما ، تخرج ثقافة الشبية إلى الحياة فى مجتمع تم فيه تعميم قمية التبادل إلى النقطة التى تنمحى عندها نفس ذكرى قيمة الاستعمال ، مجتمع لاحظ عنه جى ديبور Guy Debord ، فى عبارة غير عادية ، أن فيه « أصبحت الصورة هى الشكل النهائى للتشيؤ السلعى » (مجتمع الاستعراض) (The Socirty of tle Spoctacle)

الآن يمكن توقع أن يمارس المنطق المكانى الجديد للشبيه تأثيراً هائلاً على ما أعتاد أن يكون الزمن التاريخى ، وبذلك تعدل الماضى نفسه : إن ما كان ذات حين ، فى الرواية التاريخية كما يعرفها لوكاتش ، هو النسب العضوى للمشروع الجماعى البورجوازى ـ ذلك الذى مازال ، بالنسبة لكتابة التاريخ الانعتاقية لشخص مثل أ . ب . طومسون E.Pthompson أو بالنسبة لـ « التاريخ الشفهى » الأمريكى ، بالنسبة لبعث الموتى من الأجيال المجهولة التى أخرس صوتها ، ذلك الذى مازال هو البعد الاسترجاعى الذى لا غنى عنه لأى إعادة توجيه حيوية لمستقبلنا الجماعى ـ قد أصبح هو نفسه فى هذه الأثناء مجمرعة هائلة من الصور ، شبيها فوتوغرافيا حاشداً . وشعار جى ديبور القوى أكثر ملاءمة الآن لـ « ما قبل تاريخ » مجتمع محروم من كل تاريخية ، مجتمع لا يزيد ماضية الخاص المفترض كثيراً عن مجموعة من الاستعراضات التى يعلوها التراب . فى اتساق أمين مع النظرية اللغوية مابعد البنيوية ، فإن الماضى بوصفه « مرجعاً » referent يجد نفسه بالتدريج موضوعاً بين أقواس ، ثم ممحوا برمته ، تاركاً إيانا وليس لدينا سوى نصوص .

لكن لايجب الاعتقاد بأن هذه العملية تصاحبها اللامبالاة : بل على العكس ، فإن التكثيف الراهن الملحوظ لادمان الصورة الفوتوغرافية هو نفسه عرض ملموس لنزعة ليبيدية تقريبا ، كلية الحضور ، وتلتهم كل شيء . وكما لاحظت بالفعل ، يستخدم المعماريون هذه الكلمة (المفرطة فى تعدد معانيها) للتعبير عن التوفيقية الهانئة للعمارة

مابعد الحداثية ، التى تلتهم ، عشوائياً ودون مبدأ بل باستمتاع ، كل أساليب الماضى المعمارية وتجمع بينها فى كيانات مفرطة الإثارة . وكلمة حنين لاتدهش المرء باعتبارها كلمة مرضية تماما للتعبير عن ذلك الانبهار (وخصوصاً حين يفكر المرء فى ألم حنين حداثى حقاً تجاه ماض بعيد عن متناول أى استعادة إلا الاستعادة الجمالية) ، إلا أنها توجه انتباهنا إلى ما هو تبد ثقافى أشد عمومية لهذه العملية فى الفن والذوق التجاريين ، وأعنى ما يطلق عليه اسم سينما الحنين (أو ما يسميه الفرنسيون موضة **العودة إلى الوراء** la mode retro) .

إن أفلام الحنين تعيد بناء كل موضوع المقابسة وتطرحه فى مستوى جماعى واجتماعى ، حيث تنكسر أشعة المحاولة اليائسة لتملك ماض مفقود ، خلال منشور القانون الحديدى لتغير الموضة وايديولوجيا الجيل البازغة . والفيلم الافتتاحى لهذا الخطاب الجمالى الجديد ، وهو فيلم جورج لوكاس بعنوان شخبطات أمريكية George Lucass American Graffitti (١٩٧٣) ، وضع لنفسه مهمة استعادة الواقع الضائع والمذهل منذ ذلك الحين لحقبة أيزنهاور ، وذلك ما حاولته أفلام عديدة منذ ذلك الحين ؛ ويميل المرء إلى أن يشعر بأن الخمسينات ، بالنسبة للأمريكيين على الأقل ، تظل موضوع الرغبة الضائع المتميز[٧] ـ ليس فقط فى استقرار ورفاهية سلام أمريكى Pax Americana بل أيضاً فى البراءة الساذجة الأولى لدوافع الثقافة المضادة المتمثلة فى الروك آندرول المبكر وفى عصابات الشباب (وهكذا سيكون فيلم كوبولا بعنوان **رامبل فيش** Coppolas

Rumble Fish هو المرثية المعاصرة التى تبكى انقضاء هذه الدوافع ، رغم أن هذه المرثية نفسها مازالت مصورة على نحو متناقض بأسلوب سينما الحنين الأصيل) . ومع هذا الانجاز الأولى ، تنفتح فترات جيلية أخرى أمام الاستعمار الجمالى : كما تشهد الاستعادة الأسلوبية للثلاثينات الأمريكية والإيطالية فى فيلم بولانسكى **الحى الصينى** وفيلم برتولوتشى **الممتثل** le Conformista ، على التوالى . والأكثر إثارة للاهتمام ، والأكثر إشكالية ، هى تلك المحاولات الأخيرة ، من خلال هذا الخطاب الجديد ، لفرض الحصار سواء على حاضرنا وماضينا المباشر أو على تاريخ أبعد مسافة يفلت من الذاكرة الوجودية للأفراد .

وفى مواجهة هذه الموضوعات النهائية ـ حاضرنا الاجتماعى ، والتاريخى ، والوجودى ، والماضى بوصفه « مرجعاً » referent ـ فإن عدم اتساق لغة فن « حنين » مابعد حداثية مع التاريخية historicity الأصيلة يصبح واضحاً على نحو درامى . إلا أن التناقض يدفع هذا النمط إلى ابتكارية شكلية جديدة -معقدة ومثيرة للاهتمام ؛ ومن المفهوم أن سينما الحنين لم تكن أبداً مسألة « تمثيل » representafon عتيقة الطراز للمضمون التاريخى ، بل أنها بدلاً من ذلك قاربت « الماضى » من خلال التضمين الأسلوبى ، ناقلة « ماضية الماضى » Pastness عن طريق الخصائص البراقة للصورة ، و« ثلاثينية الثلاثينات » 1930_s - ness أو « خمسينية الخمسينات » عن طريق صفات الموضة (وفى هذا تتبع وصفة بارت Barthes

فى الأساطير Mythologies ، الذى رأى أن التضمين هو الامداد بالجوانب المثالية الخيالية والمتعلقة بالنموذج الأصلى : Sinite ، مثلاً ، بوصفها نوعاً من « مفهوم » ديزنى ـ إبكوت Disnry-Epcotعن الصين) .

ويمكن ملاحظة الاستعمار عديم الحس للحاضر من جانب موضة الحنين فى فيلم لورنس كاسدان Lawrence Kásdan الأنيق **حرارة الجسد** Body Heat ، وهو إعادة صياغة بعيدة على طريقة « مجتمع الوفرة » لرواية جيمس كين M. Cain بعنوان **تعويض مزدوج** Doyble Indrmnity ، إعادة صياغة فى جو بلدة صغيرة معاصرة فى فلوريدا على مبعدة بضع ساعات بالسيارة من ميامى . إلا أن كلمة إعادة صياغة remake تنطوى على مفارقة زمنية إلى الدرجة التى يكون بها وعينا بالوجود المسبق لنسخ أخرى (أفلام سابقة مأخوذة عن الرواية وكذلك الرواية نفسها) الآن جزءاً مكوناً وجوهرياً من بنية الفيلم : وبتعبير آخر ، فإننا الآن فى « تناص » يعد سمة مقصودة ، وداخلية للتأثير الجمالى ومحركاً لتضمين جديد عن « ماضية الماضى » ، وعمقاً تاريخياً ـ زائفاً ، يحل فيه تاريخ الأساليب الجمالية محل التاريخ « الواقعى » .

إلا أن بطارية كاملة من العلامات الجمالية تبدأ ، منذ البداية ، فى إبعاد الصورة المعاصرة رسمياً عنا فى الزمن : فتنسيق التيترات بأسماء المشاركين فى الفيلم على طريقة الفن التزيينى art deco ، مثلاً ، تفيد على الفور فى برمجة المشاهد وفق نمط « حنين » التلقى

الملائم (واقتباسات الفن التزيينى [آرت ديكو] لها نفس الوظيفة تقريباً فى العمارة المعاصرة ، مثلما فى مركز إيتون سنتر المشهور فى تورنتو Torontos Eaton Cantre) . (٨) وفى نفس الوقت ، تُنَشِّط إشارات معقدة (لكنها شكلية خالصة) إلى مؤسسة نظام النجوم ذاتها ، تنشط نوعاً مختلفاً بعض الشيء من تفاعل التضمينات .

فالبطل ، ويليام هيرت William Hurt ، واحد من جيل جديد من « نجوم » السينما ، مكانته متميزة بشكل ملحوظ عن مكانة الجيل السابق من النجوم الكبار من الرجال ، أمثال ستيف ماكوين أو جاك نيكولسون (أو حتى ، براندو ، بدرجة أبعد) ، ناهيك عن اللحظات الأسبق فى تطور مؤسسة النجوم . فالجيل السابق مباشرة كانوا يطرحون أدوارهم المختلفة من خلال وعن طريق شخصياتهم المعروفة خارج الشاشة ، التى كانت توحى عادة بالتمرد وعدم الامتثال . أما الجيل الأخير من النجوم الممثلين فيواصل تأكيد الوظائف التقليدية للنجومية (وأبرزها الجانب الجنسى) لكن فى غياب مطلق لـ « الشخصية » بالمعنى الأقدم ، وبنوع من المجهولية فى تمثيل الشخصيات (تصل لدى ممثلين مثل هيرت إلى أبعاد براعة ممتازة ، لكنها من نوع شديد الاختلاف عن براعة براندو أو أوليفييه الأقدم) . لكن « موت الذات » هذا فى مؤسسة النجوم الآن ، يفتح الباب أمام إمكانية تفاعل للإيحاءات التاريخية بالنسبة لأدوار أقدم بكثير ـ فى هذه الحالة الأدوار المرتبطة بكلارك جيبل ـ بحيث أن نفس

أسلوب الأداء يمكن الآن أن يخدم بوصفه « عنصر تضمين » للماضى .

وأخيراً ، فإن أماكن الأحداث قد تم تأطيرها بصورة استراتيجية ، ببراعة فائقة ، بحيث يتم تجنب معظم الإشارات التى عادة ما تنقل الإحساس بمعاصرة الولايات المتحدة فى حقبتها المتعددة القومية : فأماكن البلدة الصغيرة تتيح للكاميرا تجنب مشهد ناطحات سحاب السبعينات والثمانينات (رغم أن فصلاً محورياً فى الرواية يتضمن التدمير الفاجع للمبانى الأقدم من جانب مضاربى الأراضى) ، بينما تم بعناية حذف عالم الأشياء فى يومنا الحاضر ـ الأعمال الفنية والأدوات ، التى يفيد طرازها على الفور فى تحديد تاريخ الصورة . من ثم ، فإن كل شىء فى الفيلم يتآمر لطمس معاصرته الرسمية ، وليجعل من الممكن للمشاهد أن يتلقى الحكاية وكأنها تدور فى ثلاثينات أبدية ،

فيما وراء الزمن التاريخى الواقعى . هذا التناول للحاضر عن طريق اللغة الفنية للشبيه simulacrum ، أو المقابسة للماضى الذى يمثل نموذجاً أصلياً stereotypicel ، يضفى على الواقع الراهن وعلى انفتاح التاريخ الحاضر سحر ومسافة سراب براق . لكن هذه الموضة الجمالية الجديدة المذهلة نشأت هى نفسها كعرض مركب لخمود تاريخيتنا ، لخمود الإمكانية المعاشة فى أن نخبر التاريخ بطريقة فعالة ما . ومن ثم ، لا يمكن القول إنها تنتج هذا الاخفاء الغريب للحاضر بواسطة قوتها الشكلية الخاصة ، بل توضح مجرد توضيح ، من

خلال هذه التناقضات الداخلية ، فظاعة وضع نبدو فيه عاجزين بصورة متزايدة عن صياغة تمثيلات لخبرتنا الراهنة الخاصة .

أما بالنسبة لـ «التاريخ الواقعى » نفسه ـ الموضوع التقليدى ، على أى نحو عرفناه ، لما اعتاد أن يعرف بأنه الرواية التاريخية ـ فسوف يكون أكثر إيحاء أن نستدير الآن لذلك الشكل والوسط الأقدم وأن نقرأ مصيره ما بعد الحداثى فى عمل واحد من الروائيين اليساريين القلائل الجادين والمجددين الذين يعملون فى الولايات المتحدة اليوم ، والذى تغتذى كتبه على التاريخ بالمعنى الأكثر تقليدية ويبدو ، حتى الآن ، أنه يُحدد معالم لحظات جيلية متعاقبة فى « ملحمة » التاريخ الأمريكى ، تتعاقب بينها . فرواية أ . ل . **دوكتوروف** E.L.Doctotow بعنوان **راجتايم** Ragtime تقدم نفسها رسمياً باعتبارها بانوراما للعقدين الأولين من القرن (مثل رواية **معرض العالم** Worlds Fair ؛ أما أحدث رواياته ، **بيلى باثجيت** Billy Bathgate ، فإنها مثل **لوون ليك** Loon Lake تقدم الثلاثنيات والكساد الكبير ، بينما تعرض **كتاب دانييل** The Book of Daniel أمامنا ، فـ ى تقابل مؤلم ، اللحظتين العظيمتين لليسار القديم واليسار الجديد ، لشيوعية الثلاثينات والأربعينات وراديكالية الستينات (وحتى روايته المبكرة عن الغرب الأمريكى يمكن القول إنها تتلاءم مع هذا المخطط وتحدد بطريقة أقل تعقيداً وأقل فى الوعى الذاتى الشكلى ، نهاية حدود أواخر القرن التاسع عشر) .

وكتاب دانييل ليست الوحيدة بين هذه الروايات التاريخية الخمس الكبرى التى تقيم صلة روائية صريحة بين حاضر القارىء والكاتب وبين الواقع التاريخى الأقدم الذى هو موضوع العمل : والصحفة الأخيرة المدهشة من رواية **لوون ليك** ، والتى لن أكشف النقاب عنها ، تفعل ذلك أيضاً بطريقة شديدة الاختلاف ؛ ومن المثير للاهتمام أن نلاحظ أن النسخة الأولى من **راجتايم**(٩) تضعنا صراحة فى حاضرنا ، فى منزل الروائى فى نيوروشيل ، بنيويورك ، الذى يصبح على الفور مشهد ماضيه (الخيالى) فى سنوات ١٩٠٠ . وقد تم حجب هذه التفصيلة من النص المنشور ، وبذلك انقطعت رمزياً حبال مرساها وتحررت الرواية لتطفو فى عالم جديد من الزمن التاريخى الماضى علاقته بنا إشكالية فى الحقيقة . إلا أن أصالة اللفته يمكن أن تقاس بالحقيقة الوجوديةالواضحة المتمثلة فى أنه لم يعد يبدو أن ثمة أى علاقة عضوية بين التاريخ الأمريكى الذى نتعلمه من الكتب المدرسية وبين الخبرة المعاشة للمدينة الراهنة المتعددة القومية ، الشاهقة المبانى ، المصابة بالركود التضخمى ، مدينة الصحف وحياتنا اليومية .

إلا أن أزمة فى التاريخية ، تندرج بشكل ملازم فى سمات شكلية عديدة أخرى مثيرة للاهتمام فى قلب هذا النص . فموضوعه الرسمى هو الانتقال من سياسة عمالية وجذرية سابقة على الحرب العالمية الأولى (الاضرابات الضخمة) إلى الابتكار التكنولوجى والإنتاج السلعى الجديد لأعوام العشرينات (صعود هوليوود والصورة

بوصفها سلعة) : إن النسخة المحرفة عن رواية كلايست Kieist المسماه **ميشايل كولهاس** Michael Kohlhaas ، الفصل الغريب ، المأساوى ، لتمرد البطل الزنجى ، يمكن التفكير فيه على أنه لحظة متصلة بهذه العملية . أما أن راجتايم لها مضمون سياسى وحتى ما يشبه أن يكون « معنى » سياسياً ، فيبدو واضحاً على أية حال وقد مفصلته ليندا هتشيون Lynda Hytcheon ببراعة على أساس عائلاتها الثلاث المتوازية : عائلة المؤسسة ، الأنجلو ـ أمريكية .

والعائلتين الهامشيتين الأوروبية المهاجرة والأمريكية السوداء . يبعثر حدث الرواية مركز الأولى ويحرك الهوامش إلى « المراكز » المتعددة للحكاية ، فى مجاز شكلى للديموغرافيا الاجتماعية لأمريكا الحضرية . وعلاوة على ذلك ، ثمة نقد مستفيض للمثل الديمقراطية الأمريكية من خلال تقديم صراع طبقى يجد جذوره فى الملكية الرأسمالية وسلطة الأثرياء . أن كولهاوس الأسود ، وهو دينى الأبيض ، وتاته المهاجر كلهم من الطبقة العاملة ، وبسبب ذلك ـ وليس بالرغم منه ـ يمكنهم جميعاً ، من ثم ، أن يعملوا لخلق أشكال جمالية جديدة (راجتايم ، ڤودڤيل ، أفلام) .[١٠]

لكن هذا يوضح كل شىء فيما عدا الشىء الجوهرى ، مضفياً على الرواية تماسكاً للموضوع يثير الاعجاب، كان يمكن أن يخبره قلة من القراء بينما هم يعربون جمل موضوع لغوى يمسكونه قريباً جداً من أعينهم بحيث لا يمكن أن يتطابق مع هذه المنظورات . وهتشيون

محققة تماماً ، بالطبع ، وهذا هو ما كان يمكن أن تعنيه الرواية إذا لم تكن عملاً فنياً مابعد حداثياً . وأحد الأسداب هو أن موضوعات التمثيل ، الشخوص الروائية المزعومة ، ليست متكافئة وذات ماهيات لا تقبل المقارنة ، كما هى الحال ، مثل الزيت والماء ـ حيث أن هوديني هو شخصية **تاريخية** ، وتاته شخصي **صصية** ، وكولهاوس شخصية **تناصية** ـ وهو شيء من الصعوبه بمحان أن يجعل مقارنة تفسيرية من هذا النوع صالحة . وفى نفس الوقت ، تتطلب التيمة المنسوبة إلى الرواية نوعاً آخر من التمحيص ، حيث أنها يمكن إعادة صياغتها فى نسخة كلاسيكية من « تجربة هزيمة »

اليسار فى القرن العشرين ، وبالتحديد ، فى أطروحة أن نزع تسييس الحركة العمالية يرجع إلى وسائل الإعلام أو الثقافة عموماً (ما تسميه هى هنا بـ « أشكال جمالية جديدة ») . هذا ، حقاً ، فى اعتقادى ، شيء يشبه الستارة الخليفة الرثائية ، مالم يكن المعنى ،

لـ **راجتايم** ، وربما لعمل دكتوروف عموماً ؛ لكننا ، حينئذ ، سنكون بحاجة إلى طريقة جديدة لوصف الرواية بإعتبارها شيئاً يشبه تعبيراً لاواعياً واستكشافاً يقوم على التداعى لهذه العقيدة اليسارية ، هذا المعتقد التاريخى أو شبه ـ الرؤية بعين عقل « الروح الموضوعية » .

وما سيود ذلك الوصف أن يسجله هو التناقض المتمثل فى أن عملاً يبدو واقعياً مثل مثل **راجتايم** هو فى الحقيقة عمل غير تمثيلى يجمع

بين دالات فانتازية من عدد متنوع من الوحدات الايديولوجية فى نوع من الهولوجرام* — hologram

والنقطة التى أود إيضاحها ، رغم ذلك ، ليست فرضية ماعن التماسك بين التيمات فى هذه الرواية المزاحة عن المركز بل العكس ، وبالتحديد ، أن الطريقة التى تفرض بها هذه الرواية نوع القراءة تجعل من المستحيل عملياً أن نصل إلى وأن نحدد تيمات تلك « الموضوعات » الرسمية التى تطفو فوق النص لكنها لا يمكن أن تتكامل فى قراءتنا للعبارات . بهذا المعنى ، فإن الرواية لاتقاوم التفسير فحسب ، بل أنها منظمة منهجياً وشكلياً لتفسد نوعاً أقدم من التفسير الاجتماعى والتاريخى تظهره هى ثم تسحبه بشكل دائم . وحين نتذكر أن نقد وإنكار التفسير النظرى هو مكون أساسى للنظرية مابعد البنيوية ، يكون من الصعب ألا نستنتج أن دوكتوروف قد بنى عن عمد هذا التوتر ذاته ، هذا التناقض ذاته ، فى تدفق عباراته .

والكتاب مزدحم بالشخصيات التاريخية الحقيقية ـ من تيدى روزفلت إلى أما جولدمان ، من هارى ك . ثو وستانفورد وايت إلى ج . بييربونت مورجان وهنرى فورد ، ناهيك عن الدور الأكثر محورية لشخصية هودينى ـ التى تتفاعل مع عائلة خيالية ، تتحد ببساطة على أنها الأب ، والأم ، والأخ الأكبر ، إلى آخره . وكل الروايات

---

* الهولوجرام : صورة فوتوغرافية سالبة تسجل على لوح بدون استخدام عدسة عن طريق التداخل بين جزئين من شعاع ليزر متقسم ، وعموماً الصورة التى تبدو كمنظومة لا معنى لها حتى تضاء على نحو مناسب فتظهر ذات أبعاد ثلاثة ـ م .

التاريخية ، بدءاً من روايات السير والترسكوت نفسه Sir Walter Scott ، لاشك أنها بطريقة أو بأخرى تتضمن استنفاراً للمعرفة التاريخية الأسبق المكتسبة عادة من خلال مراجع التاريخ المدرسية التى تستهدف غرض إضفاء شرعية ما من جانب هذه التقاليد القومية أو تلك ـ وبذلك تقيم جدلاً سردياً بين ما « نعرفه » فعلاً بشأن المتظاهر The Pretender ، مثلاً ، وبين مانرى أنه عليه عينياً فى صفحات الرواية . لكن نهج دوكتوروف يبدو أكثر تطرفاً من ذلك : وسوف أجادل بأن تحديد كل من نمطى الشخصيات ـ الأسماء التاريخية والأدوار العائلية ذات الأهمية ـ تعمل منهجياً وبقوة لتشييء كل تلك الشخصيات ولتجعل من المستحيل أمامنا أن نتلقى تمثيلهم بدون التدخل المسبق للمعرفة أو العقيدة المكتسبة فعلاً ـ وهو شيء يكسب النص حساً غير عادى بأننا رأيناه من قبل deja Vu وألفة غريبة يميل المرء إلى ربطها بـ « عودة المكبوت » الفرويدية فى « الخارق للطبيعة » The Uncanny بدل أن يربطها بأى تشكيل تاريخى صلب من جانب القارىء .

وفى نفس الوقت ، فإن العبارات التى يدور فيها ذلك كله لها خصوصيتها النوعية ، التى تسمح لنا بشكل أكثر تجسداً بأن نميز تطوير الحداثيين لأسلوب شخصى عن هذا النوع الجديد من التجديد اللغوى ، الذى لم يعد شخصياً على الإطلاق لكنه ينتمى بصلة القرابة بما سماه بارت منذ زمن طويل باسم « الكتابة البيضاء » . وفى هذه الرواية بالتحديد ، فرض دكتوروف على نفسه مبدأ اختيار صارم

لايتم فيه سوى تلقى عبارات تقريرية بسيطة (يغلب عليها أن يكون محركها هو فعل « الكينونة ») . إلا أن التأثير ليس تأثير التبسيط المتعطف والعناية الرمزية التى نجدها فى أدب الأطفال ، بل شيئاً أكثر إزعاجاً ، إنه حس بعنف خفى عميق ما وقع على الانجليزية الأمريكية ، لا يمكن ، رغم ذلك ، إستشفافه امبيريقيا فى أى من العبارات المكتملة نحوياً والتى يتشكل منها هذا العمل ، إلا أن « تجديدات » تقنية أكثر وضوحاً ربما تقدم مفتاحاً لما يحدث فى لغة

راجتايم : فمن المعروف ، مثلاً ، أن مصدر كثير من التأثيرات المميزة لرواية كامو Canws ، **الغريب** ، يمكن إرجاعها إلى قرار المؤلف الإرادى فى إحلال زمن الماضى المركب passe comp ose الفرنسى ، على طول الرواية ، محل أزمنة الماضى الأخرى الأكثر استخداماً فى العادة فى هذا اللغة .[١١] وأنا أوحى بأن الأمر وكأن شيئاً من هذا النوع يعمل هنا : **كأن** دوكتوروف قد عزم منهجياً على أحداث أثر أو مكافىء ، فى لغته ، لزمنٍ ماض لا نملكه فى الانجليزية ، ألا وهو الزمن الماضى preterite فى الفرنسية (أو الماضى البسيط Passesimple)

الذى تفيد حركته « الاكتمالية » Perfective ، كما علمنا اميل بنفنست Emile Benveniste ، فى فصل الأحداث عن مضارع المنطوق وفى تحويل مجرى الزمن والحدث إلى عدد كبير من موضوعات الحدث المضبوطة المكتملة ، والنهائية ، والمعزولة ، التى تجد نفسها منقطعة الصلة بأى موقف حاضر (حتى مع فعل الحكى أو النطق) .

إن أ . ل . دوكتوروف هو الشاعر الملحمى لإختفاء الماضى الراديكالى الأمريكى ، لكبت التقاليد واللحظات الأقدم للتقليد الراديكالى الأمريكى : وما من أحد لديه تعاطفات يسارية يستطيع قراءة هذه الروايات الرائعة دون أسى قارس هو طريقة أصيلة لمواجهة مأزقنا السياسية الراهنة فى الحاضر ، إلا أن الأمر المثير للاهتمام ثقافيا ، هو أنه كان عليه أن يوصل هذه التيمة الكبرى شكلياً (حيث أن خمود المضمون هو موضوعة على وجه الدقة) وأكثر من ذلك ، كان عليه أن يطور عمله عن طريق نفس المنطق الثقافى لما بعد الحداثى الذى هو فى حد ذاته علامة وعرض هذا المأزق .

إن لوون ليك تنقل على نحو أكثر بداهة استراتيجيات المقابسة (وبالأخص فى إعادة اختراعها للروائى دوس باسوس Dos Passos) ؛ لكن راجتايم تظل هى النصب الأكثر تفرداً وإدهاشاً للوضع الجمالى الناشىء عن اختفاء المرجع referent التاريخى . لم تعد هذه الرواية التاريخية لتستطيع الشروع فى تمثيل الماضى التاريخى ؛ فهى لا تستطيع سوى « تمثيل » أفكارنا ونماذجنا النمطية stereotypes عن الماضى (الذى يصبح بذلك على الفور « تاريخ بوب » pop histery) . من هنا يعاد الإنتاج الثقافى إلى داخل فضاء عقلى لم يعد هو ذلك الفضاء العقلى للذات المونادية القديمة بل بالأحرى ذلك الفضاء العقلى « لروح موضوعية » جمعية متدهورة : لم يعد بإمكانه التحديق فى عالم واقعى مفترض ، فى إعادة بناء ما لتاريخ ماض كان هو نفسه حاضراً ذات حين ؛ بل إنه ، مثلما فى كهف

أفلاطون ، لابد أن يتتبع صورنا العقلية لذلك الماضى على جدرانه المحتجزة ، وإذا كان ثمة أى واقعية بقيت هنا ، فإنها « واقعية » يقصد بها أن تستمد من صدمة إدراك ذلك الاحتجاز والوعى ببطء بوضع تاريخى جديد وأصيل حكم علينا فيه أن نفتش فيه عن التاريخ عن طريق صور البوب والأشباه التى لدينا عن ذلك التاريخ ، الذى يظل هو نفسه بعيداً عن متناولنا إلى الأبد .

تملى علينا أزمة التاريخية الآن عودة ، بطريقة جديدة ، إلى مسألة التنظيم الزمنى عموماً فى مجال القوة ما بعد الحداثى ، وفى الحقيقة ، إلى مشكلة الشكل الذى سيتمكن من اتخاذه الزمن ، والز. ـة ، وما هو سانتاجماتى ، فى ثقافة يسودها باطراد المكان والمنطق المكانى . إذ لو كانت الذات ، حقاً ، قد فقدت قدرتها على أن تمد بفاعلية توتراتها القبلية والبعدية عبر المجموع الزمنى وعلى أن تنظم ماضيها ومستقبلها فى خبرة متماسكة ، لأصبح من الصعب أن نرى كيف يمكن للنتاجات الثقافية لتلك الذات أن تنتج أى شىء سوى « أكوام من الشذرات » وممارسة لما هو متنافر ومفتت وصد فى عشوائيا . إلا أن هذه الأشياء هى ، على وجه الدقة ، بعض المفردات المتميزة التى جرى بها تحليل الإنتاج الثقافى ما بعد الحداثى (وحتى الدفاع عنه ، من جانب أنصاره) . إلا أنها مازالت سمات تحديدية ؛ أم الصياغات الأكثر جوهرية فتحمل أسماء من قبيل النصية textuality ، **والكتابة** écriture ، أو الكتابة الفصامية ، وإليها يجب أن نتحول الآن بإيجاز .

وقد وجدت تقرير لاكان Lacan عن الفصام مفيداً هنا ، ليس لأن لدى أية طريقة للتحقق من دقته الإكلينيكية ، بل أساساً لأنه ـ بإعتباره وصفاً وليس تشخيصاً ـ يبدو لى أنه يقدم نموذجاً جمالياً موحياً . (١٢) وبديهى أننى شديد البعد عن التفكير فى أن أيا من الفنانين ما بعد الحداثيين الأكثر دلالة ـ كيج Cage ، وآشبرى

Ashbery ، وسوللرز Sollers ، وروبرت ويلسون Robert Wilson ، وإشماعيل ريد Ishmael Read ، ومايكل سنو Michael Snow ، ووارهول Warhol ، أو حتى بيكيت Beckett نفسه ـ فصاميين بأى معنى إكلينيكى . كذلك ليست المسألة تشخيصاً من زاوية الثقافة ـ و ـ الشخصية لمجتمعنا وفنه ، على غرار الانتقادات الثقافية التى تميل إلى إضفاف الطابع النفسى أو الأخلاقى من طراز كتاب كريستوفر لاش Christopher Lasch الواسع النفوذ بعنوان **ثقافة النرجسية** The Culture of Narcissism ، والتى يهمنى أن أباعد عنها روح ومنهجية الملاحظات الراهنة : إذ يمكن للمرء أن يعتقد أن ثمة أشياء أشد تدميراً يمكن أن تقال عن نظامنا الاجتماعى من تلك المتاحة من خلال استخدام المقولات السيكولوجية .

بإختصار شديد ، يصف لاكان الفصام بأنه انهيار فى سلسلة الدلالة ، أى ، فى السلسلة السانتاجماتية المتضافرة للدالات التى تشكل منطوقاً أو معنى . ولابد أن أحذف الخلفية العائلية أو التحليلية ـ النفسية الأكثر أرثوذكسية لهذا الموقف ، التى يحول لاكان شفرتها إلى اللغة عن طريق وصف المنافسة الأوديبية ، ليس على أساس الشخص البيولوجى الذى هو منافسك على اهتمام الأم ، بل بالأحرى على أساس ما يسميه اسم الأب ، السلطة الأبوية التى تعتبر الآن وظيفة لغوية[١٣] . ومفهومه عن سلسلة الدلالة يفترض سلفاً عن نحو جوهرى واحداً من الأسس الأولية (وواحد من الاكتشافات الكبرى) للبنيوية السوسيرية ، ألا وهو فرضية أن

المعنى ليس علاقة واحد ـ لواحد بين الدال والمدلول ، بين مادية اللغة ، بين كلمة أو اسم ، وبين مرجعه أو مفهومه . فالمعنى فى هذه النظرة الجديدة يتولد بواسطة الحركة من دال إلى دال . وما نسميه عموماً باسم المدلول ـ أى المعنى أو المضمون المفهومى لمنطوق ما ـ يجب النظر إليه الآن على أنه تأثير ـ معنى ، على أنه ذلك السراب الموضوعى للدلالة الذى يتولد ويتم اسقاطه بواسطة علاقة الدالات فيما بينها . وحين تنكسر هذه العلاقة ، حين تنقصف روابط سلسلة الدلالة ، نجد أمامنا الفصام فى شكل ركام من دالات مختلفة وغير مترابطة . أما الصلة بين هذا النوع من الخلل اللغوى وبين نفس الفصامى فيمكن إدراكها ، أذن ، عن طريق فرضية مزدوجة : أولا ، أن الهوية الشخصية هى ذاتها تأثير توحيد زمنى معين للماضى والمستقبل مع حاضر المرء ؛ وثانياً ، أن ذلك التوحيد الزمنى الفعال هو نفسه وظيفة من وظائف اللغة ، أو بالأحرى من وظائف الجملة ، بينما تتحرك عبر دائرتها التأويلية خلال الزمن . وإذا كنا عاجزين عن توحيد الماضى ، والحاضر ، والمستقبل فى الجملة ، فنحن عاجزون على نحو مماثل عن توحيد ماضى ، وحاضر ، ومستقبل خبرتنا نحن البيوجرافية أو حياتنا النفسية . مع انهيار سلسلة الدلالة ، إذن ، يختزل الفصامى إلى خبرة دالات مادية خالصة ، أو ، بعبارة أخرى ، إلى تسلسل من أشكال الحاضر الخالصة والتى لا تجمعها رابطة فى الزمن . وسوف نود أن نطرح أسئلة عن النتائج الجمالية أو الثقافية لمثل هذا الموقف خلال برهة قصيرة ؛ لكن لنر أولاً كيف يكون

الإحساس بذلك : أتذكر جيداً جداً يوم حدث ذلك . كنا نقيم فى الريف وكنت قد ذهبت لأتمشى وحيدة كما كنت أفعل بين حين وآخر . وفجأة ، بينما أمر بجوار المدرسة ، سمعت أغنية ألمانية ؛ كان الأطفال يتلقون درساً فى الغناء . توقفت لأستمع ، وفى تلك اللحظة إجتاحنى إحساس غريب ، إحساس يصعب تحليله لكنه يشبه شيئاً كنت سأعرفه جيداً جداً فيما بعد ـ إحساس مزعج باللاواقعية . بدا لى أننى لم أعد أتعرف على المدرسة ، وقد أصبحت فى ضخامة معسكر ؛ وكان الأطفال الذين يغنون سجناء ، مجبرين على الغناء . بدا وكأن المدرسة وأغنية الأطفال مفصولتين عن بقية العالم . وفى نفس الوقت صادفت عيناى حقل قمح لم أستطع رؤية حدوده . البراح الأصفر ، المتلألىء فى الشمس ، والمرتبط بأغنية الأطفال المسجونين فى المدرسة ـ المعسكر الحجرية الناعمة ، ملأتنى بقلق بلغ منه أننى انفجرت أشهق باكية . جريت إلى المنزل إلى حديقتنا وبدأت ألعب « لأجعل الأشياء تبدو كما اعتادت أن تكون » ، أى ، كى تعود إلى الواقع . كان ذلك أول ظهور لتلك العناصر التى كانت موجودة دوماً فى الإحساسات اللاحقة باللاواقعية : البراح الذى لا يحد ، والضوء البراق ، والتماع ونعومة الأشياء المادية[١٤] .

فى سياقنا الراهن ، توحى هذه التجربة بمايلى : أولاً ، أن إنهيار الزمنية يطلق فجأة هذا الحاضر الزمنى من عقال كل الأنشطة والمقاصد التى قد تحدد بؤرته وتجعله مجالاً للممارسة ؛ ومعزولاً على هذا النحو ، يجتاح هذا الحاضر الذات فجأة بحيوية لا توصف ،

بمادية إدراك ساحقة فى ذاتها ، تطبع فعلياً بالطابع الدرامى قوة الدال المادى ـ أو بالأحرى ، الحرف ـ المنعزل ، هذا الحاضر للعالم أو للدال المادى يمثل أمام الذات بكثافة متصاعدة ، حاملا شحنة عاطفة غامضة ، توصف هنا سلبياً على شكل القلق وفقدان الواقع ، لكن يمكن للمرء كذلك أن يتخيلها إيجابياً على شكل نشوة ، كثافة سطلة ، كثافة سامة أو مولدة للهلوسة .

إن ما يحدث فى النصية أو الفن الفصامى تضيؤه بصورة مدهشة أمثال تلك التقارير الإكلينيكية ، رغم أن الدال المنعزل ، فى النص الثقافى ، لم يعد حالة « ملغزة » للعالم أو شذرة لا يمكن فهمها لكنها مذهلة من اللغة ، بل بالأحرى شيئاً أقرب إلى جملة فى عزلة طليقة . فكر ، مثلا ، فى تجربة موسيقى جون كيج ، التى يكون فيها عنقود من الأصوات المادية (على البيانو المجهز ، مثلا) متبوعاً بصمت لا يحتمل لدرجة أنك لا يمكن أن تتخيل أن تأتى إلى الوجود أنغام صوتية أخرى ولا أن تتخيل أنك تتذكر الأنغام السابقة بما يكفى لكى تقيم معها هذه الأنغام أى صلة أن فعلت . وبعض قطع السرد لدى بيكيت من هذا الطراز بدورها ، وخصوصاً **وات** Watt ، حيث أن أولوية جملة المضارع فى الزمن تمزق بعنف النسيج السردى الذى يحاول الإلتئام حولها ، إلا أن المثال الذى سأعطيه ، سيكون مثالاً أقل جهامة ، هو نص لشاعر شاب من سان فرنسيسكو يبدو أن جماعته أو مدرسته ـ المسماه شعر اللغة أو الجملة الجديدة ـ قد تبنت التفتيت الفصامى كجماليات أساسية لها .

الصين :

نحيا على العالم الثالث من الشمس . رقم ثلاثة . لا أحد يقول لنا ماذا نفعل .

الناس الذين علمونا العدد كانوا طيبين جداً .

إنه دائماً وقت الرحيل .

إذا أمطرت ، فإما أن تكون معك مظلتك أو لا تكون .

الريح تطوح قبعتك .

الشمس تشرق أيضاً .

أود لو لم تصفنا النجوم لبعضها ؛ أود

لو فعلنا ذلك بأنفسنا .

إجر أمام ظلك .

إن أختا تشير إلى السماء على الأقل مرّة كل عقد هى أخت طيبة .

المنظر الخلوى مزود بمحرك .

القطار يأخذك إلى حديث يمضى .

جسور بين الماء .

أناس ينتشرون بمحاذاة امتدادات ضخمة من الخرسانة ، متجهين إلى السهل .

لا تنسى كيف ستبدو قبعتك وحذاؤك حين تكون حيث لا يعثر عليك .

حتى الكلمات الطافية فى الهواء تصنع ظلالاً زرقاء .

إذا كان مذاق الشىء طيباً أكلناه .

أوراق الشجر تتساقط . حدد الأشياء .

إلتقط الأشياء الصحيحة :

باقول لك إيه ؟ إيه ؟ إتعلمت أتكلم . عظيم .

الشخص الذى كان رأسه غير مكتمل أجهش بالدموع .

بينما تسقط ، ماذا كان باستطاعة الدمية أن تفعل ؟ لا شىء .

اذهب لتنام .

تبدو رائعاً فى السراويل القصيرة . كذلك يبدو العلم رائعاً .

تمتع الجميع بالانفجارات .

إنه وقت الاستيقاظ .

لكن من الأفضل التعود على الأحلام .

ـ بوب بيريليمان[١٥] (Bob Perelman)

يمكن قول أشياء كثيرة عن هذا التدريب المثير على الانقطاعات ؛ ليس أقلها تناقضا معاودة ظهور معنى كلى أكثر توحيداً هنا عبر هذه العبارات المفككة . وفى الحقيقة ، فإنه بقدر ما أن هذه القصيدة قصيدة سياسية على نحو غريب وسرى ، فإنها يبدو أنها تلتقط شيئاً من إثارة التجربة الاجتماعية الهائلة ، غير المكتملة ، للصين الجديدة ـ التى لا تقارن فى التاريخ العالمى ـ الظهور غير المتوقع ، بين القوتين الأعظم ، لـ « رقم ثلاثة » ، طزاجة عالم أشياء جديد كامل أنتجته كائنات بشرية فى سيطرة جديدة على مصيرها المشترك ؛ الحدث البارز ، فى المقام الأول ، لجماعة من البشر أصبحت « ذاتاً للتاريخ » جديدة ، وبعد الخضوع الطويل الأمد للاقطاعية

والأمبريالية ، تتحدث من جديد بصوتها الخاص ، لنفسها ، كأنما للمرة الأولى .

لكننى أردت أساساً أن أبين الطريقة التى يكف بها ما سميته بالانفصال الفصامى أو **الكتابة** écriture ، حين يصبح معمماً كأسلوب ثقافى ، يكف عن إظهار علاقة ضرورية بالمضمون المرضى الذى نربطه عادة بتعبيرات مثل الفصام ويصبح فى خدمة كثافات أكثر بهجة ، وبالتحديد فى خدمة تلك النشوة التى رأيناها تزيح المشاعر القديمة للقلق والاستلاب .

خذ فى الاعتبار ، مثلا ، تقرير چان ـ پول سارتر Jean - Paul Sartreعن ميل مماثل لدى فلوبير Flaubert :

> إن عباراته [يخبرنا سارتر عن فلوبير] تنقض على موضوعها ، وتأخذ بخناقة ، وتشل حركته ، وتقصم ظهره ، وتلف نفسها حوله ، وتتحول إلى حجر وتحجر موضوعها معها . إنها عمياء وصماء ، بلا دم ، ولا نفس حياة ؛ يفصلها صمت عميق عن العبارة التى تليها ؛ إنها تسقط فى العدم ، أبدياً ، وتجر فريستها معها فى ذلك السقوط اللانهائى . وأى واقع ، فور أن يوصف ، يشطب من السجل .

وأنا أميل إلى النظر إلى هذه القراءة على أنها نوع من الخداع البصرى (أو التكبير الفوتوغرافى) من طراز إستنسابى غير مقصود ، يجرى فيه منح الصدارة ، على نحو ينطوى على مفارقة زمنية ، لسمات معنية كامنة أو ثانوية ، ما بعد حداثية فى ذاتها ، لأسلوب

فلوبير . إلا أنها تقدم درساً مثيراً للاهتمام فى التقسيم إلى فترات وفى إعادة البناء الجدلية للسمات الثقافية السائدة والثانوية ، لأن هذه السمات ، عند فلوبير ، كانت أعراضاً واستراتيجيات فى كل تلك الحياة بعد الوفاة وإحتقار الممارسة التى يجرى شجبه (بتعاطف متزايد) على طول الصفحات الثلاث الاف لكتاب سارتر **أحمق العائلة** Family Idiot . وحين تصبح تلك السمات هى نفسها المعيار الثقافى ، فإنها تتخلى عن كل تلك الأشكال للعاطفة السلبية وتصبح فى خدمة استخدامات أخرى ، أكثر تزيينية .

لكننا لم نستنفد تماماً بعد الأسرار البنيوية لقصيدة بيريلمان ، التى يتضح أن لها علاقة واهية بذلك المرجع referent المسمى الصين . وقد حكى المؤلف ، فى الحقيقة ، كيف صادف ، أثناء تجواله فى الحى الصينى ، كتاباً من الصور الفوتوغرافية ظلت التعليقات عليها ، المكتوبة بالإيديوجرامات* (الصينية) حروفاً ميتة بالنسبة له (أو ربما دالاً مادياً ، كما يمكن للمرء أن يقول) . وعبارات القصيدة موضع البحث هى إذن تعليقات بيريلمان الخاصة على تلك الصورة ومراجعها referent صورة أخرى ، نص غائب آخر ، أما وحدة القصيدة فلم تعد لتوجد داخل لغتها بل خارج القصيدة ، فى الوحدة الوثيقة لكتاب آخر ، غائب . وهنا ثمة تواز مدهش مع دناميات ما يسمى بالواقعية الفوتوغرافية ، التى بدت وكأنها عودة إلى التمثيل والتشخيص بعد الهيمنة الطويلة لجماليات التجريد حتى إتضح أن موضوعاتها لم تكن لتوجد فى « العالم الواقعى » حتى ، بل كانت هى

نفسها صوراً فوتوغرافية لذلك العالم الواقعى ، وهذه الأخيرة تحولت الآن إلى صور ، تكون « واقعية » لوحة الواقعية الفوتوغرافية الآن هى الشبيه Simulacrum لها .

إلا أن هذا العرض للفصام والتنظيم الزمنى كان يمكن صياغته على نحو آخر ، مما يعيدنا إلى فكرة هايدجر عن فجوة أو صدع بين الأرض والعالم ، لكن بطريقة تختلف بحدة مع نغمة وجدية فلسفته البالغة . وأود أن أميز خبرة ما بعد الحداثة فى الشكل بما سيبدو ، كما أمل ، شعاراً متناقضاً · إلا وهو فرضية أن « الاختلاف يربط » . فنقدنا الحديث ، من ما شرى Macherey فصاعداً ، كان مهتماً بالتركيز على التنافر والانقطاعات العميقة للعمل الفنى ، الذى لم يعد موحداً أو عضوياً ، بل هو الآن حقيبة منوعات فعلية أو حجرة كرار ممتلئة بالأنساق الفرعية المفككة والمواد الخام العشوائية والدوافع من كل نوع . وبتعبير آخر ، تحول العمل الفنى الأسبق الآن إلى نص ، تتقدم قراءته بواسطة التمايز وليس بواسطة التوحد . إلا أن نظريات الاختلاف نزعت إلى التشديد على الانفصال إلى النقطة التى تميل عندها مواد النص ، بما فى ذلك كلماته وعباراته ، إلى التساقط إلى سلبية عشوائية وخاملة ، إلى تشكيلة من العناصر التى تستعرض انفصالاتها أحدها عن الآخر .

ورغم ذلك ، ففى أكثر الأعمال ما بعد الحداثية إثارة للاهتمام ، يمكن للمرء أن يستشف مفهوماً أكثر إيجابية للعلاقة ، يعيد توترها الخاص إلى فكرة الاختلاف نفسها . هذا النمط الجديد من العلاقة

من خلال الاختلاف قد يكون أحياناً طريقة متحققة جديدة وأصيلة للتفكير والإدراك ؛ أما فى الأغلب فيأخذ شكل دافع مستحيل لتحقيق ذلك التبدل الجديد فيما لم يعد من الممكن تسميته الوعى . وأعتقد أن الشعار الأشد إدهاشاً لهذا النمط الجديد من التفكير فى العلاقات يمكن العثور عليها فى عمل نام جون بايك Nam June Paik ، الذى تقوم شاشاته التليفزيونية المكدسة أو المبعثرة ، الموضوعة على مسافات بين نباتات مورقة ، أو التى تغمز لنا من سقف من نجوم الفيديو الجديدة الغريبة ، تقوم المرة بعد المرة بعرض مشاهد مرتبة سلفاً أو حلقات من الصور تعود على لحظات غير متزامنة على الشاشات المختلفة . عندها ، نجد أن المشاهدين ، الذين شتتهم هذا التنوع المفكك ، يمارسون الجماليات القديمة ، حين يقررون التركيز على شاشة واحدة ، كأن تتابع الصور العديم القيمة نسبياً والذى سيتابعونه هناك له قيمة عضوية معينة فى حد ذاته . إلا أن المشاهد ما بعد الحداثى مدعو لأن يفعل المستحيل ، وتحديداً ، أن يشاهد كل الشاشات فى آن واحد ، فى إختلافها الجذرى والعشوائى ؛ إن ذلك المشاهد يطلب منه أن يتتبع التبدل التطورى لديفيد بوى David Bowie فى فيلم **الرجل الذى سقط إلى الأرض** (الذى يشاهد سبع وخمسين شاشة تليفزيون فى نفس الآن) وأن يصعد على نحو ما إلى مستوى يكون عنده الإدراك الحى للاختلاف الجذرى هو فى ذاته ومن تلقاء ذاته نمط جديد لالتقاط ما إصطلح على تسميته العلاقة : إنه شىء مازالت كلمة **كولاج** Collage اسماً ضعيفاً جداً للتعبير عنه .

(٤)

نحن الآن بحاجة إلى إكمال هذا العرض الاستكشافى للزمان والمكان ما بعد الحداثيين بتحليل أخير لتلك النشوة أو تلك الكثافات التى يبدو دائماً أنها تميز التجربة الثقافية الأحدث . دعونا نعيد التأكيد على ضخامة الانتقال الذى يخلف وراءه كآبة مبانى هوبر Hopper أو التركيب الصارم على طريقة الغرب الأوسط Midwest لأشكال شيلر Sheeler ، ويحل محلها الأسطح غير العادية لمنظر مدينى على طريقة الواقعية الفوتوغرافية ، يلتمع فيه حتى حطام السيارات ببهاء يبعث على الهذيان . إلا أن الابتهاج الذى تبعثه هذه الأسطح الجديدة يزداد تناقضا حيث أن مضمونها الجوهرى ـ وهو المدينة ذاتها ـ قد تدهور وتحلل إلى درجة من المؤكد أنها كانت لاتزال عصية على التصور فى الأعوام الأولى للقرن العشرين ، ناهيك عن الحقبة السابقة . كيف يمكن لنفاية المدن أن تكون بهجة للعين حين يجرى التعبير عنها بالشكل السلعى ، وكيف يمكن لقفزة كمية لا مثيل لها فى استلاب الحياة اليومية فى المدينة أن تدخل خبرتنا الآن فى شكل ابتهاج هذيانى جديد غريب ـ تلك بعض الأسئلة التى تواجهنا فى هذه اللحظة من بحثنا . كذلك لا يجب إعفاء الشكل البشرى من البحث ، رغم أنه يبدو واضحاً أن الجماليات الجديدة قد بدات تحس بأن تمثيل الفراغ نفسه قد أصبح لا يتمشى مع تمثيل الجسم : إنه نوع من تقسيم العمل الجمالى أوضح مما هو فى أى من المفاهيم التوليدية الأسبق عن المنظر الطبيعى ، وعرض أشد شؤماً فى الحقيقة . أن

الفراغ المتميز للفن الأحدث مناهض جذرياً للتشبه بالإنسان ، مثلما فى حجرات الاستحمام الخالية فى عمل دوج بوند Doug Bond . ورغم ذلك ، فإن الصنمية النهائية المعاصرة للجسم الإنسانى تأخذ إتجاهاً مختلفاً فى تماثيل دوان هانسون Duane Hanson : اتجاه ما سميته باسم الشبيه Simulacrum ، الذى تكمن وظيفته الغريبة فيما كان يمكن أن يسميه سارتر نزع واقعية derealization مجمل العالم المحيط للواقع اليومى . وبعبارة أخرى فإن لحظة الشك والتردد لديك تجاه تنفس وحرارة هذه الأشكال المصنوعة من البوليستر ، تميل إلى أن ترتد إلى الكائنات البشرية التى تتحرك حولك فى المتحف وإلى أن تحولها هى أيضا ، للحظة بالغة القصر ، إلى أشباه ميته بلون الجلد فى حد ذاتها ، وهكذا يفقد العالم عمقه لحظيا ويهدد بأن يتحول إلى جلد براق ، إلى وهم مجسم ، إلى قصاصات من صور فيلمية بلاكثافة . لكن هل هذه الآن تجربة تثير الرعب أم الابتهاج ؟

وقد ثبت أن من المفيد أن نفكر فى مثل هذه التجارب من خلال ما أفردته سوزان سونتاج Susan Sontag ، فى عبارة ذات نفوذ ، على أنه فن الـ « كامب » Camp . وأنا أقترح ضوءاً فاحصاً مختلفاً بعض الشىء عن ذلك ، على أساس التيمة الراهنة الرائجة بنفس القدر ، تيمة « السامى » Sublime ، كما أعيد اكتشافها فى أعمال أدموند بيرك Edmund Burke وكانط Kant ، أو ربما يود المرء أن يمزج التصورين فى شكل شىء من قبيل السامى من نوع الكامب أو السامى « الهستيرى » . فقد كان السامى بالنسبة لبيرك خبرة تتاخم

الرعب ، كان اللمحة القدرية ، فى دهشة ، وذهول ، ورهبة ، لما يبلغ من ضخامته أن يسحق الحياة البشرية برمتها : ثم هذب كانط هذا الوصف ليضم مسألة التمثيل ذاتها ، حتى يصبح موضوع السامى ليس مجرد مسألة القوة الطاغية وعدم التناسب الفيزيقى للكيان العضوى الإنسانى مع الطبيعة ، بل كذلك حدود التخيل وعدم قدرة العقل الإنسانى على إعطاء تمثيل لتلك القوى الهائلة . تلك القوى ، كان بيرك ، فى لحظته التاريخية عند فجر الدولة البورجوازية الحديثة ، قادراً فقط على صياغتها مفهومياً فى علاقتها بما هو مقدس ، بينما يواصل حتى هايدجر التفكير فى علاقة شبحية مع مشهد خلوى ومجتمع ريفى فلاحى عضوى سابق على الرأسمالية ، هو الشكل الأخير لصورة الطبيعة فى زماننا .

إلا أن من الممكن ، اليوم ، التفكير فى ذلك كله بطريقة مختلفة ، فى لحظة أفول جذرى للطبيعة ذاتها : إذ أن « درب الحقل » عند هايدجر ، قد دمرته ، فى نهاية الأمر ، الرأسمالية المتأخرة على نحو لاخلاص منه ولاعودة فيه ، دمرته الثورة الخضراء ، والاستعمار الجديد ، والمدينة العملاقة ، التى تمد طرقها الضخمة فوق الحقول القديمة وقطع الأرض الخالية وتحول « منزل الوجود » الهيدجرى إلى محميات ، مالم يكن إلى عشش الصفيح الأشد بؤساً ، العديمة التدفئة ؛ والتى تبتليها الجرذان . أن **الآخر** بالنسبة لمجتمعنا لم يعد ، بهذا المعنى ، هو الطبيعة على الإطلاق ، مثلما كان فى المجتمعات السابقة على الرأسمالية ، بل أصبح شيئاً أخر علينا الآن أن نحدده .

وأنا أتلهف على ألا يتم إدراك هذا الشىء الآخر ، بتعجل مفرط ، على أنه التكنولوجيا فى ذاتها ، حيث أننى سأود أن أوضح أن التكنولوجيا هى نفسها هنا كمجاز لشىء آخر . إلا أن التكنولوجيا يمكن أيضاً أن تفيد كاختزال دقيق لتحديد تلك الطاقة الهائلة الإنسانية تحديداً والمناهضة للطبيعة للعمل الإنسانى الميت المختزن فى آلاتنا ـ طاقة مستلبة ، ما يسميه سارتر الغائية ـ العكسية لما هو عملى ـ خامل ، التى تستدير نحونا وضدنا فى أشكال لا يمكن التعرف عليها ، ويبدو أنها تشكل الأفق الطوباوى ـ الفاسد dystopian الشامل لممارستنا الجماعية وكذلك لممارستنا الفردية .

لكن التطور التكنولوجى فى وجهة النظر الماركسية هو نتيجة تطور رأس المال وليس لحظة نهائية محددة قائمة بذاتها . ومن ثم سيكون من المناسب أن نميز بين مختلف أجيال طاقة الآلات ، بين مختلف مراحل الثورة التكنولوجية فى إطار رأس المال نفسه . وأناهنا أقتفى أثر إرنست ماندل Ernest Mandel ، الذى وضع الخطوط العريضة لثلاث من تلك الانقطاعات الأساسية أو القفزات الكمية فى تطور الآلات فى ظل رأس المال :

> إن الثورات الأساسية فى تكنولوجيا الطاقة ـ تكنونوجيا إنتاج الآلات المحركة بواسطة الآلات ـ تبدو هكذا على أنها اللحظة المحددة فى ثورات التكنولوجيا ككل . إنتاج الآلات بمحركات تدار بالبخار منذ عام ١٨٤٨ ؛ وإنتاج الآلات بمحركات الكهرباء والاحتراق الداخلى منذ تسعينات القرن

التاسع عشر ؛ وإنتاج الآلات بالأجهزة الالكترونية وأجهزة الطاقة النووية منذ أربعينات القرن العشرين ـ هذه هى الثورات الثلاث العامة فى التكنولوجيا والتى ولدها نمط الإنتاج الرأسمالى منذ الثورة الصناعية « الأصلية » فى أواخر القرن الثامن عشر[١٧] .

هذا التقسيم المرحلى يؤكد الأطروحة العامة لكتاب ماندل **الرأسمالية المتأخرة** ؛ الا وهى أنه حدثت ثلاث لحظات أساسية فى الرأسمالية ، كل واحدة منها تشير إلى توسع جدلى بالنسبة للمرحلة السابقة عليها . وهذه هى رأسمالية السوق ، ومرحلة الاحتكار أو مرحلة الإمبريالية ، ثم مرحلتنا ، المسماة خطأ الرأسمالية ما بعد الصناعية ، والتى من الأفضل تسميتها مرحلة رأس المال متعدد القومية . وقد أشرت بالفعل إلى أن تدخل ماندل فى السجال ما بعد الصناعى ينطوى على فرضية أن الرأسمالية المتأخرة أو المتعددة القومية أو الاستهلاكية ، بدلا من أن تكون غير متسقة مع تحليل ماركس العظيم للقرن التاسع عشر ، فإنها تشكل ، على النقيض ، أنقى شكل لرأس المال ظهر حتى الآن ، تشكل توسعاً استثنائياً لرأس المال إلى مساحات لم تكتسب الطابع السلعى حتى الآن . هكذا فإن الرأسمالية الأنقى لعصرنا تصفى جيوب التنظيم ما قبل الرأسمالى التى تحملتها حتى الآن واستغلتها بطريقة ريعية tributary ويميل المرء ، فى ارتباط بذلك ، إلى الحديث عن تغلغل واستعمار جديد وأصيل تاريخياً للطبيعة وللاوعى : ألا وهو تدمير زراعة العالم الثالث

السابقة على الرأسمالية بواسطة الثورة الخضراء ، وصعود صناعة وسائل الإعلام والإعلان . وعلى أية حال ، سيكون قد أصبح واضحاً أن تقسيمى المرحلى الثقافى لمراحل الواقعية ، والحداثة ، وما بعد الحداثة ، مستلهم من مخطط ماندل الثلاثى كما يؤكده هذا المخطط .

يمكننا ، من ثم ، الحديث عن فترتنا على أنها عصر الآلة الثالث ؛ وعند هذه النقطة يجب أن نعيد طرح مشكلة التمثيل الجمالى التى تطورت بوضوح فعلا فى تحليل كانط السابق للسامى ، حيث أن من المنطقى أن نتوقع أن العلاقة بالآلة وتمثيلها ستتغير جدلياً مع كل واحدة من هذه المراحل المختلفة نوعياً من التطور التكنولوجى .

ومن المناسب أن نسترجع إثارة الآلات فى لحظة رأس المال السابقة على لحظتنا ، ابتهاج المستقبلية ، على الأخص ، وإحتفاء مارينيتى Marinetti بالمدفع الرشاس والسيارة . ومازالت هذه شعارات واضحة ، عقد نحتية للطاقة تمنح الملموسية والتشخيص للطاقات المحركة لتلك اللحظة الأسبق للتحديث . أما مكانة هذه الأشكال الإنسيابية الخطوط فيمكن قياسها عن طريق حضورها المجازى فى مبانى لوكوربوزييه Le Corbusier ، تلك الهياكل الطوباوية الضخمة تشمخ ، مثل عديد من سفن الركاب البخارية الهائلة ، فوق المشهد المدينى لأرض قديمة مهدمة[١٨] . كذلك تمارس الآلات نوعاً آخر من الفتنة فى أعمال فنانين مثل بيكابيا Picabia ودوشامب Duchamp ، اللذين لا وقت لدينا لدراستهما هنا ؛ لكن دعونى أذكر ، من باب الإكتمال ، الطرق التى سعى بها الفنانون الثوريون أو الشيوعيون فى

الثلاثينات إلى إعادة إمتلاك هذه الإثارة لطاقة الآلات من أجل إعادة بناء بروميثيوسية للمجتمع الإنسانى ككل ، مثلما عند فرنان ليجيه Fernand Léger ودييجو ريبيرا Diego Rivera .

وبديهى على الفور أن تكنولوجيا لحظتنا نحن لم تعد تملك نفس القدرة على التمثيل : فلا التوربين ، ولا حتى روافع شيلر Sheeler للغلال ولا المداخن ، ولا التطوير الباروكى للأنابيب وسيور نقل الحركة ، ولا حتى الخطوط الإنسيابية الجانبية للقطار ـ كل المركبات السريعة مركزة فى حالة سكون ـ بل الكومبيوتر ، الذى ليس لغلافه الخارجى قوة بصرية ولا شعارية ، ولا حتى للهياكل الخارجية لمختلف أجهزة وسائل الإعلام ، مثلما الحال مع ذلك الجهاز المنزلى المسمى التليفزيون والذى لا يمفصل شيئاً بل بالأحرى ينحصر إلى الداخل implodes*، حاملا سطح الصورة المبطط فى داخله .

تلك الآلات هى فى الحقيقة آلات إعادة إنتاج** وليست آلات إنتاج ، وتفرض على قدرتنا على التمثيل الجمالى مطالب مختلفة تماماً عما

---

* implosion : انحصار . انصهار . انهيار (الحدود الفاصلة) : عكس explosion اى انفجار . وهو مفهوم استخدمه ماكلوهان للتعبير عن عكس مفهوم الانفجار [الذى يعنى التوسع فى إنتاج السلع وفى العلم والتكنولوجيا ، وكذلك فى رؤوس الأموال والحدود القومية ، كما يعنى زيادة التمايز بين المجالات والخطابات والقيم الاجتماعية] . واصبح implosion يعنى لدى بودريار عملية إنتروبيا اجتماعية تؤدى إلى انهيار للحدود الفاصلة للمعنى فى وسائل الإعلام مثلاً ـ م .

** reproduction : هنا وفيما يلى يغلب على الكلمة معنى الاستنساخ ، لكننا فضلنا إثباتها : إعادة الإنتاج لأنه يقصد ايضاً وبنفس القدر التأكيد على المقابلة بين الإنتاج وإعادة الإنتاج بالمعنى الاقتصادى ـ م .

كانت تفعل عبادة الآلات الأقدم ، المحاكاتية نسبياً للحظة المستقبلية ، عبادة تمثال أقدم يمثل السرعة ـ والطاقة . هنا تكون علاقتنا أقل بالطاقة الحركية مما هى بكل أنواع عمليات إعادة الإنتاج الجديدة ؛ وفى النتاجات الأضعف لما بعد الحداثة ، عادة ما تميل التجسيدات الجمالية لتلك العمليات إلى الانزلاق مرة أخرى ، على نحو أكثر إرتياحاً ، إلى مجرد تمثيل تيماتى** للمضمون ـ إلى حكايات عن عمليات إعادة الإنتاج ، تضم كاميرات السينما ، والفيديو ، وأجهزة التسجيل ، وكل تكنولوجيا إنتاج وإعادة إنتاج الشبيه . (والانتقال من فيلم أنطونيونى Antonioni الحداثى بعنوان Blow-up*** إلى فيلم دى بالما De Palma ما بعد الحداثى بعنوان Blow-out هو إنتقال نموذجى هنا) . فحين يصوغ المعماريون اليابانيون ، مثلا ، بناءً على شكل تقليد ديكورى لأكوام من الكاسيتات ، فإن الحل تيماتى** وتلميحى فى أفضل الحالات ، رغم أنه عادة ما يكون مرحاً .

إلا أن شيئاً أخر يميل إلى الظهور فى أكثر النصوص ما بعد الحداثية حيوية ، وهذا هو الإحساس بأنه ، وراء كل موضوع أو مضمون ، يبدو العمل وكأنه ينزع السدادة على نحو ما ، عن شبكات عملية إعادة الإنتاج ومن ثم يقدم لنا لمحة داخل سامٍ Sublime ما بعد حداثى أو تكنولوجى ، يسجل قوته أو أصالته نجاح تلك الأعمال

** thematic : منسوب إلى التيمة ـ م .

*** عرض فى مصر باسم «انفجار» ـ م .

فى استحضار فضاء ما بعد حداثى جديد كامل بازغ حولنا . ومن ثم تظل العمارة ، بهذا المعنى ، هى اللغة الجمالية المحظوظة ؛ والإنعكاسات المشوهة أو المفتتة لسطح زجاجى هائل على آخر يمكن اعتبارها نموذجاً للدور المركزى للسيرورة ولإعادة الإنتاج فى ثقافة ما بعد الحداثة .

إلا أننى ، كما قلت ، أود أن أتجنب الإيحاء بأن التكنولوجيا هى بأى حال « العامل المحدد النهائى » سواء لحياتنا الاجتماعية اليومية أو لإنتاجنا الثقافى : فهذه الاطروحة ، بالطبع ، تتفق مع التصور ما بعد - الماركسى للمجتمع ما بعد الصناعى . لكننى ، بدلاً من ذلك ، أود أن أشير إلى أن تمثيلاتنا الخاطئة لشبكة إتصالات أو كومبيوتر هائلة ليست سوى تصوير مشوه لشىء أعمق ، هو مجمل النظام العالمى لرأسمالية اليوم متعددة القومية . من هنا ، فإن تكنولوجيا المجتمع المعاصر فاتنة ومذهلة ليس فى ذاتها بل لأنها تبدو أنها تقدم إختزالا تمثيليا متميزاً لإدراك شبكة سلطة وسيطرة أصعب فى إدراكها على عقولنا وخيالنا : ألا وهى كل الشبكة العالمية الجديدة والمزاحة عن المركز للمرحلة الثالثة لرأس المال ذاته . هذه عملية مجازية أفضل ما تلاحظ الآن فى نمط كامل من أدب التسلية المعاصر - ويميل المرء إلى توصيفها بأنها « بارانويا التكنولوجيا - المتقدمة » - تكون فيها دوائر وشبكات تزاوج كومبيوترى عالمى مفترض محشودة حكائيا بواسطة مؤامرات متشابكة الخيوط لوكالات معلومات مستقلة ذاتياً لكنها متداخلة ومتنافسة بصورة قاتلة فى تعقيد يكون عادة أبعد

من متناول العقل القارىء العادى . إلا أن نظرية المؤامرة (وتبدياتها الحكائية المبهرجة) يجب النظر إليها على أنها محاولة متدهورة ـ من خلال تصوير التكنولوجيا المتقدمة ـ للتفكير فى الكلية المستحيلة للنظام العالمى المعاصر . فعلى أساس الواقع الآخر ، الهائل والمهدد لكنه غير مدرك سوى بطريقة غامضة ، للمؤسسات الاقتصادية والاجتماعية ، على هذا الأساس فقط ، فى رأيى ، يمكن التنظير بدقة للسامى ما بعد الحداثى .

تلك الحكايات ، التى حاولت فى البداية أن تجد تعبيراً عنها من خلال البنية التوليدية لرواية الجاسوسية ، لم تتبلور إلا مؤخراً فى نمط جديد من رواية الخيال العلمى ، تدعى **سيبربانك** Cyberpunk ، هى برمتها تعبير عن حقائق الاندماج العابر للقوميات مثلما هى تعبير عن البارانويا الكونية ذاتها : أن التجديدات التمثيلية لـ ويليام جيبسون William Gibson ، فى الحقيقة ، تميز عمله بأنه إنجاز أدبى استثنائى فى إطار إنتاج ما بعد حداثى يغلب عليه كونه بصرياً أو مرتبطاً بالهالة aural .

(٥)

الآن ، وقبل الختام ، أود وضع خطوط سريعة لتحليل مبنى ما بعد حداثى مكتمل النضج ـ وهو عمل غير مميز ، من نواح عديدة ، للعمارة ما بعد الحداثية التى يعد دعاتها الرئيسيون روبرت فنتورى Rebert Venturi ، وتشارلزمور Charles Moore ، ومايكل جريفز Michael Graves ، ومؤخراً فرانك جهرى Frank Gehry ، لكنه عمل يقدم فى رأيى بعض الدروس المدهشة عن أصالة الفراغ Space ما بعد الحداثى . دعونى أوسع التصور الذى كان يتخلل الملاحظات السابقة وأجعله أكثر صراحة : إننى أطرح مفهوم أننا هنا فى حضور شىء أشبه بتبدل فى الفراغ المبنى ذاته . وأنا أوحى هنا بأننا نحن ، الذوات البشرية التى يتصادف وجودها داخل هذا الفراغ الجديد ، لم نجار ذلك التطور ؛ فقد طرأ تبدل فى الموضوع لم يصاحبه بعد أى تبدل مكافىء فى الذات . ونحن لا نملك بعد الجهاز الإدراكى لمجاراة هذا الفراغ ـ المفرط hyperspace ، كما سأسميه ، وذلك جزئياً لأن عاداتنا الإدراكية قد تشكلت فى ذلك النوع الأقدم من الفراغ الذى سميته فراغ [فضاء] الحداثة العليا . من هنا فإن العمارة الأحدث ـ مثل كثير من المنتجات الثقافية التى استحضرتها فى الملاحظات السالفة ـ تقد أشبه بشىء من قبيل الحافز لنا على تنمية أعضاء جديدة ، على توسيع مركز إحساسنا وجسدنا إلى أبعاد جديدة ، مازالت غير قابلة للتخيل ، وربما مستحيلة فى النهاية .

والمبنى الذى سأعدد ملامحه بسرعة شديدة هو فندق وستين

بوناڤنتشر Westin Bonaventure ، الذى بناه، فى قلب مدينة لوس أنجلوس الجديدة المعمارى والمطور چون بورتمان John Portman ، الذى تتضمن أعماله الأخرى فنادق هيات ريچنسى Hyatt Regencies المختلفة ، ومركز بيتش ترى سنتر Peachtree Center فى أطلانتا ، ومركز رينيسانس سنتر Renaissance Center فى ديترويت . وقد ذكرت الجانب الشعبوى لدفاع ما بعد الحداثة البلاغى ضد جوانب التقشف النخبوية (والطوباوية) لاتجاهات الحداثة المعمارية العظيمة : وبعبارة أخرى ، فإن من المؤكد عموماً ، أن هذه المبانى الأحدث هى أعمال شعبية ، من جهة ، وأنها تحترم الطابع الدارج لنسيج المدينة الأمريكية ، من جهة ثانية ؛ أى أنها لم تعد تحاول ، مثلهما فعلت روائع الحداثة العليا وآثارها الباقية ، أن تحشر لغة طوباوية جديدة ، مختلفة ، متمايزة ، راقية ، داخل نظام العلامات المبهرج والتجارى للمدينة المحيطة ، لكنها تسعى بالأحرى إلى أن تتحدث بنفس تلك اللغة ، مستخدمة مفرداتها وتراكيبها ، كما « تعلمتها من لاس ڤيجاس »* حسب الشعار الذى وضعته لنفسه .

وبالنسبة لأولى هاتين الصفتين** ، فإن بوناڤنتشر بورتمان يؤكد هذا الزعم تماما : فهو مبنى شعبى ، يزوره بحماس السكان المحليون والسياح على السواء (رغم أن مبانى بورتمان الأخرى أنجح فى هذا

---

* الإشارة هنا إلى كتاب ڤنتورى ودينيس سكوت ـ براون بعنوان « التعلم من لاس فيجاس » راجع الهامش رقم (١) ـ م .

** يقصد بالصفة الأولى كون هذه المبانى أعمالا شعبية والثانية كما فى المقطع السابق هو احترامها لنسيج المدينة ـ م .

الصدد) . لكن الاقحام الشعبوى فى نسيج المدينة أمر آخر ، وسوف نبدأ بتناوله . هناك ثلاثة مداخل للبوناڤنتشر ، واحد من شارع فيجيروا Figueroa والآخران عن طريق حدائق مرتفعة على الناحية الأخرى من الفندق ، المقام على المنحدر المتبقى من تل بانكرهيل الأسبق . ولا يشبه أيها فى شيء الفنادق الفخمة القديمة ، ولا بوابة دخول السيارات الضخمة التى كانت مبانى الأمس القريب تميل إلى إقامتها لتحدد مرورك من شارع المدينة إلى الداخل . إن مداخل البوناڤنتشر ، كما هى الحال ، عرضية وأقرب إلى الأبواب الخلفية : فالحدائق فى الخلف تؤدى بك إلى الدور السادس للأبراج ، وحتى هناك لابد لك أن تهبط دوراً واحداً حتى تجد المصعد الذى يوصلك إلى البهو . وفى هذه الأثناء ، فإن المدخل الذى مازال المرء يميل إلى اعتباره المدخل الأمامى ، على شارع فيجيروا ، يؤدى بك ، مع متاعك وما تحمل ، إلى شرفة التسوق فى الدور الثانى ، ومنها لابد أن تستخدم السلم المتحرك لتهبط إلى مكتب تسجيل النزلاء الرئيسى . وما أود أن أشير إليه أولاً بصدد هذه المداخل المغفلة على نحو غريب ، هو أنها تبدو وكأنما فرضتها مقولة إنغلاق جديدة تحكم الفراغ الداخلى للفندق نفسه (وهى تسبق وتفوق الضغوط المادية التى كان على بورتمان أن يعمل تحت وطأتها) . وأعتقد أنه ، مع عدد معين من المبانى المميزة لما بعد الحداثة ، مثل مركز البوبور فى باريس Beoubourg أو مركز ايتون سنتر Eaton Centre فى تورنتو ، يطمح البوناڤنتشر إلى أن يكون فضاء كليا ، عالماً كاملاً ، نوعاً من المدينة

المصغرة ، بينما تقابل هذا الفضاء الكلى الجديد ممارسة جماعية جديدة ، نمط جديد لحركة وتجمع الأفراد ، شيء يشبه ممارسة نوع جديد وأصيل تاريخياً من الزحام ـ المفرط hypercrowd بهذا المعنى ، إذن ، لا يجب ، من الناحية المثالية ، أن يكون لمدينة بوناڤنتشر المصغرة لبورتمان أية مداخل على الإطلاق ، حيث أن المدخل هو دائماً خط اللحام الذى يربط المبنى ببقية المدينة التى تحوطه : لأن المبنى لا يود أن يكون جزءاً من المدينة بل بالأحرى معادلها وبديلها أو ما يحل محلها . وبديهى أن هذا ليس ممكناً ، ومن هنا التقليل من أهمية المدخل إلى مجرد الحد الأدنى[١٩] . لكن هذا الانفصال عن المدينة المحيطة مختلف عن إنفصال صروح الأسلوب العالمى ، الذى كان فيه فعل الانفصال عنيفاً ، ومرئياً ، وله دلالة رمزية حقيقية جداً ـ مثلما فى بيلوتيس pilotis لوكوربوزييه الضخم ، الذى تفصل لفتته جذرياً الفراغ الطوباوى الجديد لما هو حديث عن نسيج المدينة المتدهور والمتهدم وبذلك تتبرأ منه صراحة (رغم أن رهان الحديث كان أن هذا الفراغ الطوباوى الجديد ، بقوة جدته ، سيتسع نطاقه وبالتالى يغير ما يحيطه بفضل قوة لغته الفراغية الجديدة) . لكن البوناڤنتشر راض بأن « يدع نسيج المدينة المتهدم يواصل الوجود فى وجوده » (إذا قمنا بمحاكاة ساخرة لها يدجر) ؛ فليس متوقعاً ولا مطلوبا أى تأثيرات أبعد ، ولا أى تغيير طوباوى سياسى ـ نمطى .

هذا التشخيص يؤكده الجلد الزجاجى العاكس الضخم

للبوناڤنتشر ، الذى سأفسر الآن وظيفته على نحو مختلف بعض الشيء عما فعلت منذ برهة حين رأيت أن ظاهرة الانعكاس عموماً تطورتيمات تكنولوجيا استنساخية (والقراءتين ليستا متنافرتين رغم ذلك) . أما الآن فيود المرء أن يركز عل الطريقة التى يصد بها المجلد الزجاجى المدينة خارجه ، وهو صد لدينا مشابهات له فى تلك النظارات الشمسية العاكسة التى تجعل من المستحيل لمحدثك أن يرى عينيك ومن ثم فإنها تحقق عدوانية معينة تجاه الآخر وسلطة عليه . بطريقة مماثلة ، يحقق الجلد الزجاجى فك ارتباط غريب ولا مكانى للبوناڤنتشر عن جواره : إنه ليس حتى سطحاً خارجياً ، بقدر ما أنك حين تحاول النظر إلى الجدران الخارجية للفندق لا تستطيع أن ترى الفندق نفسه بل مجرد الصور المشوهة لكل شيء يحوطه .

الآن نصل إلى السلالم المتحركة والمصاعد . مع متعها الحقيقية جداً لدى بورتمان ، وخصوصاً المصاعد ، التى أطلق عليها الفنان اسم « منحوتات حركية هائلة » والتى يرجع إليها الكثير من استعراض وإثارة داخل الفندق ـ خصوصاً فى فنادق الـ هيات Hyatts حيث تصعد وتهبط بلا توقف مثل زوارق جندول أو مصابيح يابانية ضخمة ـ مع ذلك التأكيد القصدى عليها وإفساح مكان الصدارة لها بذاتها ، فإننى أعتقد أنه يجب النظر إلى « محركات الناس » هذه (وهى لفظة بورتمان نفسه ، معدلة من ديزنى) على أنها ذات دلالة تفوق مجرد كونها وظائف ومكونات هندسية . ونحن نعلم ، على أية حال ، أن النظرية المعمارية الحديثة قد بدأت تستعير

من التحليل الحكائى فى المجالات الأخرى وتحاول أن ترى فى مساراتنا الفيزيقية خلال تلك المبانى حكايات أو قصصاً فعلية، ممرات دنيامية ونماذج سردية يطلب منا بوصفنا زواراً أن ننجزها ونكملها بأجسادنا وحركاتنا ذاتها. إلا أننا، فى البوناڤنتشر، نجد تصعيداً جدلياً لهذه العملية: إذ يبدو لى أن السلالم المتحركة والمصاعد هنا تحل محل الحركة من البداية لكنها أيضاً، وقبل كل شىء، تحدد نفسها بوصفها علامات وشعارات إنعكاسية جديدة للحركة فى ذاتها (وهذا شىء سيصبح واضحاً حين نصل إلى مسألة ما الذى يتبقى من الأشكال القديمة للحركة فى هذا المبنى، وبالأخص المشى نفسه). هنا جرى التأكيد، وإسباغ الطابع الرمزى على، وتشييىء، التمشية الحكائية وأحل محلها آلة نقل تصبح هى الدال المجازى لتلك النزهة الأقدم التى لم يعد مسموحاً لنا بالقيام بها من تلقاء أنفسنا: وهذا تكثيف جدلى للمرجعية ـ الذاتية لكل الثقافة الحديثة، التى تميل إلى التكور على نفسها وإلى تحديد إنتاجها الثقافى الخاص على أنه مضمونها.

لكننى أشد إرتباكاً حين يصل الأمر إلى نقل الشىء نفسه، خبرة الفراغ التى تمر بها حين تخطو خارجاً من تلك الأدوات المجازية إلى البهو أو الردهة، بعمودها المحورى الضخم المحاط ببحيرة مصغرة، وهذا كله يجد موضعه بين أبراج النزلاء السيمترية الأربعة بمصاعدها، وتحيطه شرفات صاعدة يتوجها سقف كأنه صوبة عند المستوى السادس. وإننى لأميل إلى القول بأن مثل هذا الفراغ

يجعل من المستحيل لنا استخدام لغة الحجم أو الأحجام أكثر من ذلك ، لأن هذه الأحجام يستحيل الإمساك بها . وفى الحقيقة ، فإن الدعامات المعلقة تذيب هذا الفراغ الخالى بطريقة تصرف الانتباه عمداً وبطريقة منهجية عن أى شكل يفترض أن يأخذه مهما كان ، بينما تعطى حركة الأعمال التجارية التى لا تتوقف الإحساس بأن هذا الخواء مكتظ هنا تماماً ، أنه عنصر تكون أنت نفسك منغمساً فى قلبه ، بدون أى نوع من تلك المسافة التى كانت فى السابق تتيح إدراك المنظور أو الحجم . أنك فى هذا الفراغ - المفرط منغمس حتى قمة عينيك وجسدك ؛ وإذا بدا من قبل أن كبت العمق ذاك الذى تحدثت عنه فى التصوير أو الأدب ما بعد الحداثى سيكون بالضرورة صعب التحقيق فى العمارة ذاتها ، فربما يفيد هذا الانغماس المربك الآن فى كونه المعادل الشكلى فى الوسط الجديد .

لكن السلم المتحرك والمصعد هى أيضاً فى هذا السياق أضداد جدلية ؛ وقد نشير إلى أن الحركة الرائعة للمصعد الجندول هى أيضاً تعويض جدلى عن هذا الفراغ الممتلىء للردهة - إذ تمنحنا فرصة خبرة مكانية مختلفة جذرياً ، لكنها مكملة : هى خبرة الاندفاع بسرعة إلى أعلى خلال السقف وإلى الخارج ، على طول واحد من الأبراج السيمترية الأربعة ، مع كون المرجع ، لوس أنجلوس نفسها ، ممتداً فى الخارج على نحو مذهل وحتى مرعب أمامنا . لكن حتى هذه الحركة الرأسية مكبوحة : فالمصعد يصعد بك إلى واحدة من قاعات الكوكتيل الدوارة تلك التى ، وأنت جالس فيها ، تجد نفسك تدور من جديد دون

أن تحرك ساكناً وأمامك فرصة استعراض تأملى للمدينة ذاتها ، التى تحولت الآن إلى صورها هى نفسها عن طريق النوافذ الزجاجية التى تنظر إليها من خلالها .

وقد تختتم هذا كله بالعودة إلى الفراغ المركزى للبهو نفسه (مع الملاحظة العابرة أن حجرات الفندق مهمشة بشكل ملحوظ : والممرات فى أقسام النزلاء واطئة السقف ومظلمة ، وظيفية بأشد الصور كآبة ، بينما يفهم المرء أن الحجرات من أسوأ ذوق) . والهبوط درامى بما يكفى ، إذ تسقط من حالق خلال السقف لتطرطش فى البحيرة . وما يحدث حين تصل إلى هناك شىء آخر ، لا يمكن توصيفه إلا بأنه اختلاط يتحرك دائرياً ، شىء من قبيل الإنتقام الذى يقتصه هذا الفراغ ممن لازالوا يحاولون السير خلاله . مع السيمترية المطلقة للأبراج الاربعة ، يكون من المستحيل تماماً أن تحدد اتجاهك فى هذا البهو ؛ ومؤخراً ، أضيفت شفرات ملونة وإشارات اتجاه فى محاولة بائسة وموحية ، لكنها يائسة ، لاستعادة إحداثيات الفراغ القديم . وسآخذ ، كأكثر النتائج العملية درامية لهذا التبدل المكانى تلك الورطة الشهيرة لأصحاب المحلات فى الشرفات المختلفة : فقد اتضح منذ إفتتاح الفندق عام ١٩٧٧ أن أحداً لا يستطيع العثور أبداً على تلك المحال ، وحتى إذا حددت مرة موقع البوتيك المناسب ، فمن غير المحتمل تماماً أن يصادفك الحظ لتحديده مرة ثانية ؛ ونتيجة لذلك ، فإن مستأجرى المحال التجارية يائسون وكل البضائع تباع بأسعار مخفضة . وحين تتذكر أن بورتمان هو رجل أعمال بقدر ما هو

معمارى ومطور مليونير ، فنان هو فى نفس الوقت رأسمالى فى ذاته ، فلن يمكنك سوى الإحساس بأن الأمر هنا أيضاً ينطوى على شىء من « عودة المكبوت » .

هكذا أصل أخيراً إلى النقطة الأساسية بالنسبة لى هنا ، وهى أن هذا التبدل الأخير فى الفراغ ـ الفراغ ـ الفائق مابعد الحداثى ـ قد نجح أخيراً فى تجاوز قدرات الجسد الإنسانى الفردى على أن يحدد موضعة ، أن ينظم إدراكياً الأشياء المحيطة به مباشرة ، وأن يرسم معرفياً خريطة موقعه فى عالم خارجى قابل لوضع خريطة له . ويمكن الآن الإيحاء بأن نقطة الانفصال المزعجة هذه بين الجسم ومجاله المحيط المبنى ـ والتى تعد بالنسبة للحيرة الأولية للحداثة الأقدم مثلما تعد سرعات سفن الفضاء بالنسبة لسرعات السيارة ـ يمكن لها هى نفسها أن تقف باعتبارها الرمز والنظير لذلك المأزق الأشد حدة والمتمثل فى عدم قدرة عقولنا ، فى الحاضر على الأقل ، على رسم خريطة شبكة الاتصالات العالمية الضخمة المتعددة القومية والمنزوعة المركز التى نجد أنفسنا مشتبكين فى أحبولتها كذوات فردية .

لكن لأننى قلق من أن يفهم فضاء بورتمان على أنه إما شىء استثنائى أو مهمش ومتخصص فى وقت الفراغ على غرار ديزنى لاند Disneyland ، فإننى سأختتم بمقابلة بين فضاء وقت الفراغ الراضى والمسلى هذا (رغم أنه محير) وبين نظيره فى مجال شديد الاختلاف ، وبالتحديد ، فضاء الحرب مابعد الحداثية ، خصوصاً كما يستحضره مايكل هير Michael Herr فى **برقيات** Dispatches كتابه العظيم

عن تجربة فيتنام . أن التجديدات اللغوية الاستثنائية لهذا العمل مازال يمكن اعتبارها مابعد حداثية ، فى الطريقة التوفيقية التى تدمج بها لغتة بطريقة غير شخصية مجالاً كاملاً من اللهجات المختلفة الجماعية المعاصرة ، وبالأخص لغة الروك ولغة الزنوج :لكن الاندماج تمليه مشكلات المضمون فهذه الحرب مابعد الحداثية الأولى الرهيبة لا يمكن حكيها فى أى من النماذج التقليدية لرواية أو فيلم الحرب ـ وفى الحقيقة ، فإن تحطيم كل النماذج السردية السابقة ، مع تحطيم أى لغة مشتركة يمكن من خلالها لمحارب قديم أن ينقل مثل هذه التجربة ، هو من بين الموضوعات الأساسية للكتاب ويمكن القول إنه يفتح المجال أمام تأملية جديدة كاملة .

أن تقرير بنيامين Beniamin عن بودلير Baudelaire ، وعن ظهور الحداثة من خبرة جديدة بتكنولوجيا المدينة التى تتجاوز كل العادات الأقدم للإدراك الجسمانى ، تبرز على نحو فريد وتصبح عتيقة على نحو فريد فى ضوء هذه القفزة الكمية الجديدة وغير القابلة للتصور عملياً فى الاستلاب التكنولوجى :

كان عضو جماعة الهدف ـ المتحرك ـ الناجى ، ابن حقيقى للحرب ، لأنه باستثناء الأوقات النادرة اللى تكون فيها متدبس أو متلقح ، كان النظام متركب بحيث تفضل تتحرك ، إذا كان ده اللى أنت فاكر أنك عاوزه . وده كان معقول جداً كتكنيك عشان تفضل عايش ، لأنك طبعاً من الأصل موجود هناك وتحب تشوف الحاجات من قريب ، الموضوع بدأ بسيط وعادى

لكن كان بياخد شكل المخروط كل ما يتقدم ، لأنك كل ما تمشى كل ما تشوف ، وكل ما تشوف كل ما تخاطر بحاجات أكثر من الموت والبتر ، وكل ما تخاطر بالحاجات دى كل ما يكون عليك إنك تخلع منها فى يوم من الأيام وتبقى « ناجى » كان بعضنا بيتحرك حوالين الحرب زى المجانين لحدما ما بقيناش شايفين الجرى ودينا على فين ، بس شايفين الحربُ من على الوش ومن وقت للتانى ، اختراق غير متوقع . طول ما الهليكوبتر موجودة زى التاكسيات كان لازم نكون هلكانين تعب أو مكتئبين لحد الصدمة ، أو واخدين دستتين بيبة أفيون عشان نفضل هاديين ولو ظاهرياً ، وبنكون لسه عمالين نجرى جوا جلودنا كأن حاجة بتجرى ورانا ، هاها ، لاڤيدا لوكا* . وفى الشهور اللى بعد ما رجعت بدأت مئات الطيارات الهليكوبتر اللى طرت فيها تتجمع مع بعضها لحد ما شكلت هليكوبتر جماعية مهولة ، كانت فى عقلى أكثر حاجة جنسية ؛ منقذة - مدمرة ، تدى - تبدد ، إيد يمين - إيد شمال ، نبيهة ، شاطرة ، لئيمة ، إنسانية ؛ صلب سخن ، شحم ، هدمة شاربة الغابة ، عرق يبرد ويرجع يسخن ، كاسيت مزيكة روك آند روك فى ودن ورصاص رشاش باب الطيارة فى الودن التانية ، بنزين ،

* La Vida Loca : الحياة المجنونة بالاسبانية .

حرارة ، حيوية ، وموت ، الموت نفسه ، مش دخيل
خالص . (٢٠)

فى هذه الآلة الجديدة ، التى ، على عكس الآلات الحداثية الأقدم من القاطرة البخارية أو الطائرة ، لا تمثل الحركة ، بل لايمكن تمثيلها إلا فى الحركة ، يتركز شىء من غموض الفضاء مابعد الحداثى الجديد .

إن مفهوم مابعد الحداثة الذى حددت خطوطه العريضة هنا هو مفهوم تاريخى وليس مجرد مفهوم أسلوبى . ولا يمكننى أن أبالغ فى التشديد على التمايز الجذرى بين نظرة ترى أن مابعد الحداثى هو أسلوب واحد (اختيارى) من بين أساليب عديدة متاحة أخرى وبين نظرة تسعى إلى إدراكه على أنه العنصر الثقافى السائد فى منطق الرأسمالية المتأخرة[6] : فالمقاربتان تولدان ، فى الحقيقة ، طريقتين شديدتى الاختلاف للصياغة المفهومية للظاهرة ككل : أحكام أخلاقية ، من ناحية (لا يهم ما إذا كانت إيجابية أم سلبية) ، ومن ناحية أخرى ، محاولة جدلية أصيلة للتفكير فى حاضرنا الزمنى فى التاريخ .

ولسنا بحاجة إلى قول الكثير عن التقييم الأخلاقى الإيجابى لمابعد الحداثة : فالاحتفاء الراضى (الهذيانى رغم ذلك) الانقيادى بهذا العالم الجمالى الجديد (بما فى ذلك بعده الاجتماعى والاقتصادى ، الذى يلقى ترحيباً مماثلاً فى حماسته تحت شعار « المجتمع مابعد الصناعى ») غير مقبول بالتأكيد ، رغم أنه قد يكون أقل وضوحاً أن الفانتازيات الراهنة حول الطبيعة الخلاصية للتكنولوجيا الراقية ، من الرقائق المتناهية الصغر إلى الإنسان الآلى ـ وهى فانتازيات لاتكشف عنها كل من الحكومات اليسارية واليمينية المأزومة فحسب بل يكشف

عنها كذلك عديد من المثقفين ـ هى أيضاً وبشكل أساسى من نفس نوع الدفاعات الأكثر ابتذالاً عن مابعد الحداثة .

لكن فى هذه الحالة يترتب على ذلك رفض الادانات الأخلاقية لمابعد الحداثى ولتفاهته الجوهرية حين يوضع فى تعارض مع « الجدية البالغة » الطوباوية لاتجاهات الحداثة العظيمة : وهى أحكام يجدها المرء فى صفوف كل من اليسار واليمين الراديكالى . ولاشك أن منطق الشبيه ، بتحويله أشكال الواقع الأقدم إلى صور تليفزيونية ، يفعل أكثر من مجرد نسخ منطق الرأسمالية المتأخرة ؛ أنه يدعمه ويكثفه . وفى نفس الوقت ، فإنه بالنسبة للمجموعات السياسية التى تسعى بنشاط للتدخل فى التاريخ ولتعديل قوة دفعة التى تكون سلبية بدون ذلك (سواء كان فى ذهنها أن تجعله يصب فى تحويل اشتراكى للمجتمع أو أن تحوله إلى إعادة تأسيس نكوصية لماض فانتازى أبسط) ، لابد أن يكون هناك الكثير مما يبعث الأسف والقلق فى شكل ثقافى من إدمان الصورة ، بتحويله للماضى إلى سرابات بصرية ، ونماذج نمطية ، أو نصوص ، فإنه يتخلى فعلياً عن أى معنى عملى للمستقبل وللمشروع الجماعى ، وبذلك يترك التفكير فى التغيير المستقبلى لفانتازيات الكارثة المطبقة والطوفان الذى لا تفسير له ، ابتداءً من رؤى « الإرهاب » على المستوى الاجتماعى إلى رؤى السرطان على المستوى الشخصى . لكن ، إذا كانت مابعد الحداثة

ظاهرة تاريخية ، فإن محاولة صياغتها مفهومياً على أساس أحكام أخلاقية أو ذات طابع أخلاقى لابد من وصفها فى النهاية بأنها خطأ فى المقولات Categony mistake . وكل هذا يصبح أكثر وضوحاً حين نتساءل عن وضع الناقد والأخلاقى الثقافى ؛ فهذا الأخير ، مع بقيتنا جميعاً ، منغمس بعمق بالغ فى الفضاء مابعد الحداثى ، تتخلله وتعديه مقولاته الثقافية الجديدة ، لدرجة لا يصبح معها متاحاً ترف النقد الايديولوجى من الطراز القديم ، الشجب الأخلاقى الناقم .

والتمييز الذى أطرحه هنا يجد صيغة معيارية فى تفرقة هيجل بين تفكير الأخلاق الفردية أو إضفاء الطابع الأخلاقى (Moralitat) وبين مجمل ذلك المجال الشديد الإختلاف للقيم والممارسات الاجتماعية الجماعية (Sittlichkeit)[٢١] لكنه يجد صيغته الحاسمة فى عرض ماركس للجدل المادى ، وخصوصاً فى تلك الصفحات الكلاسيكية فى **البيان** التى تعلم الدرس القاسى لطريقة جدلية أكثر أصالة للتفكير فى **التطور والتغير التاريخيين . وموضوع الدرس ، بالطبع ، هو التطور التاريخى** للرأسمالية ذاتها وظهور ثقافة بورجوازية نوعية . ففى فقرة شهيرة يحثنا ماركس بقوة على أن نفعل المستحيل ، أى أن نفكر فى هذا التطور التاريخى سلبياً وإيجابياً فى آن واحد . وبعبارة أخرى ، أن نحقق نمطاً من التفكير يكون قادراً على إدراك الملامح الواضحة الشؤم للرأسمالية مقترنة بديناميتها الاستثنائية والمحررة فى نفس الوقت وفى فكرة واحدة ، ودون التخفيف من قوة أى من الحكمين ، علينا أن نرتفع بعقولنا ، بطريقة ما ، إلى نقطة يكون من الممكن عندها

فهم أن الرأسمالية هى ، فى نفس الآن ، أفضل شيء حدث للجنس البشرى ، وأسوأ شيء . والانزلاق من هذ الإلزام الجدلى الصارم إلى الموقف الأكثر راحة فى اتخاذ مواقف أخلاقية هو انزلاق متأصل وإنسانى جداً : إلا أن إلحاح الموضوع يتطلب منا على الأقل أن نبذل جهداً للتفكير جدلياً فى التطور الثقافى للرأسمالية المتأخرة ، باعتبارها كارثة وتقدماً معاً .

مثل هذا الجهد يثير على الفور سؤالين ، سنختتم بها هذه التأملات . هى يمكننا حقاً أن نحدد « لحظة صدق » ما ضمن نطاق « لحظات الزيف » الأوضح للثقافة مابعد الحداثية ؟ وحتى إذا أمكننا أن نفعل ذلك ، أليس فى النظرة الجدلية للتطور التاريخى والمطروحة أعلاه شيء يصيب بالشلل فى نهاية الأمر ؛ ألا تميل إلى تسريحنا وإخضاعنا للسلبية والعجز بطمسها المنهجى لإمكانات الفعل تحت الضباب الذى لا يمكن اختراقه للحتمية التاريخية ؟ من المناسب أن نناقش هذين الموضوعين (المترابطين) منسوبين إلى الإمكانات الزاهنة لسياسة ثقافية معاصرة فعالة ولإقامة ثقافة سياسية أصيلة .

وتحديد بؤرة المشكلة على هذا النحو يعنى ، بالطبع ، أن نثير على الفور المسألة الأكثر أصالة والمتعلقة بمصير الثقافة عموماً ، ووظيفة الثقافة بوجه خاص ، باعتبارها مستوى اجتماعياً أو لحظة اجتماعية ، فى عصر مابعد الحداثة . كل مافى المناقشة السابقة يوحى بأن ما ظللنا نسميه مابعد الحداثة لا ينفصل عن ، ولا يمكن التفكير

فيه بدون ، افتراض تبدل جوهرى لمجال الثقافة فى عالم الرأسمالية المتأخرة ، يتضمن تعديلاً خطيراً فى وظيفتها الاجتماعية . وقد شددت المناقشات السابقة لفضاء ، أو وظيفة ، أو مجال الثقافة (وبالأخص مقال هربرت ماركوز Herbert Marcuse الكلاسيكى بعنوان « الطابع التوكيدى للثقافة ») على ما يمكن أن تسميه لغة مختلفة « شبه ـ استقلال » مجال الثقافة : وجودها الشبحى ، لكن الطوباوى ، سواء للأفضل أو للأسوأ ، فوق العالم العملى للموجود ، الذى تعكس هى صورته المرآوية فى أشكال تتراوح من إضفاء المشروعية على التشابه المتملق وحتى الاتهامات المرتابة للتهكم النقدى أو الألم الطوباوى .

والسؤال الذى يجب أن نوجهه لأنفسنا الآن هو أليس شبه ـ استقلال المجال الثقافى هذا هو بالضبط ما دمره منطق الرأسمالية المتأخرة . لكن الجدال بأن الثقافة اليوم لم تعد تتمتع بالاستقلال النسبى الذى كنت تتمتع به ذات حين كمستوى واحد بين مستويات أخرى فى لحظات سابقة من الرأسمالية (ناهيك عن المجتمعات السابقة على الرأسمالية) لا يعنى بالضرورة الإشارة ضمنياً إلى اختفائها أو انقراضها . على العكس تماماً ؛ ويجب أن نمضى لنؤكد أن تحلل مجال مستقل للثقافة يمكن تخيله بالأحرى منسوباً إلى انفجار : توسع هائل للثقافة خلال المجال الاجتماعى ، إلى النقطة التى يمكن عندها لكل شىء فى حياتنا الاجتماعية من القيمة الاقتصادية وسلطة الدولة إلى الممارسات وإلى نفس بنية النفس ذاتها ـ أن يقال إنه قد أصبح « ثقافيا » بمعنى أصيل لكنه غير

مصاغ فى نظرية . هذه الفرضية تتفق جوهرياً مع التشخيص السابق لمجتمع الصورة أو الشبيه وتحول « الواقعى » إلى عدد كبير من الأحداث ـ الزائفة .

كذلك توحى بأن بعضاً من أعز وأقدم مفاهيمنا الراديكالية عن طبيعة السياسة الثقافية قد تجد نفسها بالتالى عتيقه . فمهما بلغ اختلاف تلك المفاهيم ـ التى تتراوح من شعارات السلبية ، والمعارضة ، والتخريب إلى النقد والتأملية ـ فقد كانت جمعيها تشترك فى افتراض مسبق وحد ، فراغى أساساً ، يمكن تلخيصه فى الصيغة القديمة بدورها لـ « المسافة النقدية » . وما من نظرية فى السياسة الثقافية راهنة بين اليسار اليوم استطاعت الاستغناء عن تصور أو آخر عن مسافة جمالية دنيا معينة ، عن إمكانية موضعة الفعل الثقافى خارج الوجود الشامل لرأس المال ، ومهاجمة هذا الأخير من هذا الموضع . إلا أن العبء الذى يبينه عرضنا السابق يتمثل فى أن المسافة عموماً (بما فى ذلك « المسافة النقدية » خصوصاً) قد تم إلغاؤها بدقة شديدة من الفضاء الجديد لمابعد الحداثة . إننا مغمورون فى أحجامها الممتلئة والمتشبعة إلى النقطة التى عندها تصبح أجسامنا ، التى صارت الآن مابعد حداثية ، محرومة من الاحداثيات الفراغية وعاجزة عملياً (ناهيك عن نظرياً) عن اتخاذ مسافة ؛ وقد لاحظنا بالفعل كيف أن التوسع الجديد الاستثنائى لرأس المال المتعدد القوميات ينتهى بأن يتغلغل ويستعمر نفس تلك الجيوب السابقة على الرأسمالية (الطبيعة واللاوعى) التى كانت تقدم

مواطىء أقدام خارجة عن النطاق وأرشميدية للفعالية النقدية . لهذا السبب ، فإن لغة الاصطفاء Cooptarion الاختزالية كلية الحضور فى أوساط اليسار ، لكن يبدو الآن أنها تقدم أساسا نظرياً غير كاف تماماً لفهم وضع نشعر فيه جميعاً ، بطريقة أو بأخرى ، شعوراً خفياً بأنه ليس فقط أشكال الثقافة المضادةالفورية والموضعية للمقاومة وحرب العصابات الثقافية بل كذلك حتى تلك التدخلات السياسية الصريحة مثل تدخلات **الصدام** The Clash تجرد جميعها من السلاح سراً ويعيد امتصاصها نظام يمكن اعتبارها هى نفسها جزءاً منه ، حيث أنها لا تنجح فى تحقيق مسافة عنه .

ومايجب أن نؤكده الآن هو أن هذا الفضاء العالمى الجديد الأصيل المثبط والذى يسبب الاكتئاب على نحو غير عادى هو بالضبط « لحظة الصدق » لمابعد الحداثة . وما أطلق عليه اسم « السامى » مابعد الحداثى هو مجرد اللحظة التى صار فيها هذا المضمون أوضح ما يمكن ، تحرك أقرب ما يمكن من سطح الوعى كنمط جديد متماسك من الفضاء قائم بذاته ـ رغم أنه مازال يعمل هنا نوع من الإخفاء أو التخفى المجازى ، وبالأخص فى تيمات التكنولوجيا ـ المتقدمة التى مازال المضمون الفراغى الجديد فيها معقداً ومكتسياً بالطابع الدرامى . إلا أن السمات السابقة لمابعد الحداثى والتى عددناها أعلاه يمكن النظر إليها جميعاً الآن على أنها هى نفسها جوانب جزئية (لكنها مؤسسة) للموضوع الفراغى العام نفسه .

وتعتمد حجة وجود أصالة معينة فى هذه الإنتاجات ذات الطابع

الايديولوجى الواضح فيما عدا ذلك ، على الفرضية السابقة والقائلة بأن ما ظللنا نسميه الفضاء مابعد الحداثى (أو المتعدد القومية) ليس مجرد ايديولوجيا أو فانتازيا ثقافية لكن له واقعاً تاريخياً (واجتماعياً ـ اقتصادياً) أصيلاً بوصفه توسعاً ثالثاً أصيلاً ضخماً للرأسمالية حول الكرة الأرضية (بعد التوسعين السابقين للسوق القومى والنظام الأمبريالى الأقدم ، والذين كان لكل منهما خصوصيته الثقافية الخاصة وولد أنماطاً جديدة من الفضاء مناسبة لدينامياته) . والمحاولات المشوهة وغير الانعكاسية للإنتاج الثقاف الأحداث لاستكشاف ، والتعبير عن ، هذا الفضاء الجديد يجب اعتبارها ، إذن ، وعلى طريقتها ، على أنها مقاربات متعددة لتمثيل واقع (جديد) (إذا استخدمنا لغة أقدم) .

ومهما بدت المصطلحات متناقضة ، فإنها يمكن ، إذا إتّبعنا خياراً تفسيرياً كلاسيكياً ، أن تقرأ على أنها أشكال جديدة غريبة من الواقعية (أو على الأقل محاكاة الواقع) ، بينما يمكن تحليلها فى نفس الوقت وعلى قدم المساواة باعتبارها محاولات متعددة لصرف انتباهنا وتحويلنا عن ذلك الواقع أو لاسقاط القناع على تناقضاته وحلها تحت قناع تعميات شكلية متنوعة .

أما بالنسبة لذلك الواقع نفسه ـ الفضاء الأصلى غير المنظر له بعد لـ « نظام عالمى » جديد للرأسمالية متعددة القومية أو المتأخرة ، وهو فضاء نجد جوانبه السلبية أو المشئومة شديدة الوضوح ـ فإن الجدل يتطلب منا أن نتخذ ، على قدم المساواة ، تقييماً إيجابياً أو

« تقدمياً » لنشوئه ، مثلما فعل ماركس بالنسبة للسوق الدولية باعتبارها أفق الاقتصادات القومية ، أو مثلما فعل لينين بالنسبة للشبكة العالمية الامبريالية الأقدم . لأن الاشتراكية لم تكن بالنسبة لماركس أو لينين مسألة عودة إلى أنساق أصغر (ومن ثم أقل قمعاً وشمولاً) للتنظيم الاجتماعى ؛ بل أن الأبعاد التى بلغها رأس المال فى عصريهما فهمت على أنها الوعد ، الإطار ، والشرط المسبق لتحقيق اشتراكية جديدة وأكثر شمولاً . أليست هذه هى الحال إزاء الفضاء الأكثر عالمية وكلية للنظام العالمى الجديد ، الذى يتطلب تدخلاً وتطويراً لنزعة أممية من طراز جديد جذرياً ؟ أن إعادة الاصطفاف الكارثى للثورة الاشتراكية إلى جانب القوميات الأقدم (وليس فقط فى جنوب شرق آسيا) ، والذى أثارت نتائجه ، بالضرورة ، الكثير من التأمل الجاد مؤخراً فى أوساط اليسار ، يمكن إيراده لتأييد هذا الموقف .

لكن لوكان ذلك كذلك ، فإن شكلاً واحداً ممكناً على الأقل لسياسة ثقافية راديكالية جديدة يصبح واضحاً ، مع شرط جمالى نهائى يجب ملاحظته بسرعة . فالمنتجون والمنظرون الثقافيون اليساريون ـ خصوصاً أولئك الذى شكلتهم التقاليد الثقافية البورجوازية المنبثقة عن الرومانسية والذين يقدرون أشكال « العبقرية » التلقائية ، أو الغريزية ، أو اللاوعية ، لكن كذلك لأسباب تاريخية شديدة الوضوح من قبيل الزدانوفية Zhdanovism والعواقب الوخيمة للتدخلات الحزبية والسياسية فى الفنون ـ عادة ماكانوا من باب رد الفعل

يسمحون لأنفسهم بأن يخيفهم دون مبرر إنكار الجماليات البورجوازية وبالأخص الحداثة العليا لواحدة من وظائف الفن القديمة قدم الزمن ـ هى الوظيفة البيداجوچية والتعليمية . ورغم ذلك ، كانت الوظيفة التعليمية للفن تلقى التأكيد على الدوام فى العصور الكلاسيكية (رغم أنها كانت تأخذ هناك شكل الدروس الأخلاقية أساساً) ، بينما نجد أن عمل بريخت الاستثنائى والذى مازال غير مفهوم بدرجة كاملة ، يعيد تأكيد مفهوم جديد مركب للعلاقة بين الثقافة والبيداجوجيا ، بطريقة جديدة وأصيلة وتجديدية شكلياً ، مناسبة للحظة الحداثة بالمعنى المحدد . والنموذج الثقافى الذى سأقترحه يفسح مجال الصدارة ، على نحو مماثل ، للابعاد المعرفية والبيداجوجية للفن والثقافة السياسيين ، وهى أبعاد أكد عليها بطرق شديدة الاختلاف كل من لوكاتش وبريخت (فى اللحظتين المتميزيتن للواقعية والحداثة ، على الترتيب) .

إلا أننا لا يمكننا العودة إلى ممارسات جمالية طورت على أساس أوضاع ومآزق تاريخية لم تعد تخصنا . وفى نفس الوقت ، فإن مفهوم الفضاء الذى تم تطويره هنا يوحى بأن نموذجاً للثقافة السياسية مناسباً لوضعنا الخاص سيكون عليه بالضرورة أن يثير موضوعات فضائية باعتبارها اهتمامه المنظم الأساسى . ومن ثم سأعرف ، مؤقتاً ، الجمالى لهذا الشكل الثقافى الجديد (والافتراضى) بأنه جمالى يرتبط **بوضع الخرائط الإدراكى** Cognitive mapping .

فى عمل كلاسيكى ، هو **صورة المدينة** The Image of the City ،

علمنا كيڤين لينش Kevin Lynch أن المدينة المستلبة هى فى المقام الأول فضاء لا يستطيع الناس فيه أن يرسموا (فى عقولهم) سواء خريطة مواقعهم الخاصة أو خريطة الكل المدينى الذى يجدون أنفسهم فيه : الشبكات مثل شبكات مدينة چيرسى Jersey City ، التى لا يسود فيها أى معلم من المعالم التقليدية (المنشئات التذكارية ، والتقاطعات ، والتخوم الطبيعية ، والمنظورات المبنية) ، هى أوضح الأمثلة . من هنا ، فإن نزع الاستلاب فى المدينة التقليدية يتضمن الامتلاك العملى من جديد لحس بالمكان وبناء أو إعادة بناء مجموع معقد يمكن حفظه فى الذاكرة وتستطيع الذات الفردية أن ترسم وتعيد رسم خريطته على طول لحظات المسارات المتحركة ، المتتابعة . وعمل لينش محدود بإطار التقييد القصدى لموضوعه للاقتصار على مشاكل شكل المدينة بوصفه كذلك ؛ لكنه يصير موحياً بطريقة غير عادية حين نسقطه إلى الخارج على بعض من الفضاءات الأكبر القومية والعالمية التى لمسناها هنا . كذلك لا يجب أن نفترض بتعجل أن هذا النموذج ـ بينما يثير بوضوح موضوعات محورية جداً حول التمثيل بوصفه كذلك ـ تبطله بسهولة بأية طريقة تلك الانتقادات مابعد البنيوية التقليدية لـ « ايديولوجيا التمثيل » أو المحاكاة . فالخريطة الإدراكية ليست محاكاتية بالضبط بذلك المعنى القديم ؛ وفى الحقيقة ، فإن المسائل النظرية التى تثيرها تتيح تجديد تحليل التمثيل على مستوى أعلى وأكثر تعقيداً .

فهناك ، من ناحية ، التقاء شديد الإثارة للاهتمام بين المشكلات

الامبيريقية التى درسها لينش منسوبة إلى فضاء المدينة وبين إعادة التعريف الكبرى عند التوسير (ولاكان) للايديولوجيا على أنها « تمثيل لعلاقة الذات **الخيالية** بشروط وجودها **الواقعية** »[٢٢] وهذا بالتأكيد هو بالضبط ما يطلب من الخريطة الإدراكية أن تفعله فى الإطار الاضيق لمحياة اليومية فى المدينة الفيزيقية : أن تمكن الذات الفردية من عمل تمثيل موضعى لذلك الكل الأوسع وغير القابل للتمثيل والذى هو مجموع بنيات المجتمع ككل .

كذلك يشير عمل لينش إلى خط أبعد للتطور بقدر ما تشكل الكارتوجرافيا Cartography [علم رسم الخرائط] لحظته التوسطية المحورية . والعودة إلى تاريخ هذا العلم (الذى هو فن أيضاً) تبين لنا أن نموذج لينش لا يستجيب بعد ، فى الحقيقة ، لما سيصبح وضع الخرائط . فذوات لينش منخرطة بوضوح فى عمليات قبل ـ كارتوجرافية توصف نتائجها تقليدياً بأنها مسارات itineraries وليست خرائط : أى منحنيات مرتبة حول رحلة المسافر التى مازالت متمحورة حول الذات أو وجودية ، توضع على طولها علامات على الملامح الأساسية الدالة المتعددة ـ الواحات ، وسلاسل الجبال ، والأنهار ، والآثار ، وما أشبه . وأكثر الأشكال تطوراً لهذه المنحنيات هى المسار الملاحى ، خريطة البحر ، أو **اليورتولان*** Partulan ،

---

* اليورتولان portulan (وبالايطالية portolano) . هو كتاب يحتوى على وصف الموانى ، ويحدد التيارات البحرية والمد والجزر ـ م .

حيث توضع ملاحظات حول ملامح الشاطىء ليستخدمها ملاحو البحر المتوسط الذين نادراً ما يغامرون باقتحام عمق البحر .

إلا أن البوصلة تدخل على الفور بعداً جديداً على خرائط البحر ، وهو بعد سيغير تماماً أشكالية المسار ويسمح لنا بطرح مشكلة وضع خرائط إدراكى أصيل بطريقة أكثر تعقيداً بكثير . لأن الأدوات الجديدة ـ البوصلة ، وآلة السدس [السكستانت] sextant والمزواة [الثيودوليت] لا تناظر فقط مشكلات جغرافية وملاحية جديدة (المشكلة العويصة لتحديد خط الطول ، خصوصاً على السطح المنحنى للكوكب ، مقابل المسألة الأبسط لتحديد خط العرض ، الذى مازال بإمكان الملاحين الأوروبيين تحديده امبيريقيا عن طريق تفقد الساحل الأفريقى بالنظر) ؛ بل أنها أيضاً تدخل احداثياً جديداً تماماً : هو العلاقة بالمجموع ، خصوصاً وأنها تتوسطها النجوم والعمليات الجديدة مثل عملية حساب المثلثات triangulation . عند هذه النقطة أصبح وضع الخرائط الإدراكى بالمعنى الأوسع يتطلب تنسيق المعطيات الوجودية (الموضع الامبيريقى للذات) مع المفاهيم المجردة ، غير المعاشة ، للكل الجغرافى .

وأخيراً ، مع أول كرة أرضية (١٤٩٠) ومع اختراع اسقاط ميركاتور فى نفس الوقت تقريباً ، ينشأ بعد ثالث للكارتوجرافيا ، يتضمن على الفور ما سنسميه نحن اليوم طبيعة الشفرات التمثيلية ، البنيات الداخلية لمختلف الوسائط ، وتدخل المشكلة الأساسية

الجديدة تماماً والمتعلقة بلغات التمثيل ذاته ، فى المفاهيم المحاكاتية الأكثر سذاجة لرسم الخرائط ، وخصوصاً المأزق (شبه الهايزنبرجى*) غير القابل للحل لنقل الفراغ المقوس إلى خرائط مستوية . وعند هذه النقطة يتضح أنه لا يمكن وجود خرائط صادقة (وفى نفس الوقت يتضح أيضا أنه يمكن وجود تقدم علمى ، أو بالأحرى ، رقّى جدلى ، فى مختلف اللحظات التاريخية لعلم الخرائط) .

والآن ، إذا نقلنا هذا كله إلى الإشكالية الشديدة الاختلاف لتعريف التوسير للايديولوجيا ، فإن المرء يود أن يورد ملاحظتين . الأولى أن المفهوم الألتوسيرى يتيح لنا الآن أن نعيد التفكير فى هذه المسائل الجغرافية والكارتوجرافية المتخصصة فى علاقتها بالفضاء الاجتماعى ـ فى علاقتها ، مثلاً ، بالطبقة الاجتماعية والسياق القومى والدولى ، فى علاقتها بالطرق التى لابد أننا جميعاً نرسم بها إدراكياً خرائط علاقتنا الاجتماعية الفردية بالحقائق الطبقية الدولية ، والقومية ، والمحلية . إلا أن إعادة صياغة المشكلة بهذه الطريقة يعنى كذلك أن نصطدم نفس صعوبات وضع الخرائط تلك التى يطرحها بطرق مكثفة وأصيلة نفس ذلك الفضاء العالمى للحظة ما بعد

---

* أعتقد أن الإشارة هى إلى فيرنر هايزنبرج (١٩٠١ ـ ١٩٧٦) الذى نشر عام ١٩٢٧ مبدأ عدم التحدد أو عدم اليقين وأقام عليه فلسفته . المعروف أنه فيزيائى ألمانى وفيلسوف حصل على جائزة نوبل للفيزياء عام ١٩٣٢ لاكتشافه ، عام ١٩٢٥ ، طريقة لصياغة ميكانيكا الكم فى مصتفوفات .

الحداثية أو المتعددة القومية والتى كانت موضع النقاش هنا . وليست هذه مجرد أمور نظرية ؛ فلها عواقب سياسية عملية ملحة ، كما يتضح من الأحاسيس التقليدية لأفراد العالم الأول بأنهم وجودياً (أو « امبيريقيا ») يسكنون حقاً « مجتمعاً مابعد صناعى » اختفى منه الإنتاج التقليدى ولم تعد توجد فيه طبقات اجتماعية من النمط الكلاسيكى ـ وهذا اعتقاد له تأثيرات مباشرة على الممارسة السياسية .

والملاحظة الثانية هى أن العودة إلى تدعيمات لا كان لنظرية ألتوسير يمكن أن تقدم بعض الإثراءات المنهجية المفيدة والموحية . فصياغة ألتوسير تعيد استنفار تفرقة ماركسية أقدم ، ومن ثم كلاسيكية ، بين العلم والايديولوجيا ليست عديمة الفائدة لنا حتى فى أيامنا هذه . فما هو وجودى ـ موضعة الذات الفردية ، خبرة الحياة فى أيامنا هذه . فما هو وجودى ـ موضعة الذات الفردية ، خبرة الحياة اليومية ، « وجهة النظر » المونادية [« وجهة نظر » الجوهر الفرد] فى العالم الذى نكون بالضرورة مقيدين به ، بوصفنا ذوات بيولوجية ـ يتعارض ضمنياً فى صياغة ألتوسير مع مجال المعرفة المجردة ، وهو مجال ، كما يذكرنا لاكان ، لا يتموضع أبداً فى ، ولا تحدثه ، أى ذات عينية بل ذلك الخواء البنيوى المسمى Lesujet suppose savoir (الذات التى من المفترض أن تعرف) ، ذات ـ مكان المعرفة . وما يجرى تأكيده ليس أننا لا يمكننا معرفة العالم وكليته بطريقة مجردة أو « علمية » ما . فـ « العلم » الماركسى يقدم

بالضبط مثل هذه الطريقة لمعرفة العالم تجريدياً وتحويله إلى مفاهيم ، بالمعنى الذى يقدم فيه كتاب ماندل العظيم ، على سبيل المثال ، **معرفة** ثرية وراقية للنظام العالمى الكلى ، الذى لم يذكر عنه هنا أبداً أنه يستعصى على المعرفة unknowble بل فقط أنه يستعصى على التمثيل unreprentable ، وهو أمر شديد الاختلاف . بعبارة أخرى ، تحدد الصياغة الألتوسيرية فجوة ، صدعاً ، بين الخبرة الوجودية وبين المعرفة العلمية . ومن هنا فإن للايديولوجيا وظيفة أن تخترع على نحو ما طريقة لمفصلة هذين البعدين المتمايزين أحدهما مع الآخر . وما قد تود نظرة تاريخية النزعة لهذا التعريف أن تضيفه ، هو أن ذلك التنسيق ، إنتاج ايديولوجيات عاملة وحية ، مختلف فى الأوضاع التاريخية المختلفة ، وقبل كل شىء ، أنه قد تكون ثمة أوضاع تاريخية لا يكون فيها ممكناً على الإطلاق ـ ويبدو أن هذا هو وضعنا فى الأزمة الحالية .

لكن نسق لاكان ثلاثى ، وليس ثنائياً . والتعارض الماركسى ـ الألتوسيرى بين الايديولوجيا والعلم لا يناظره سوى اثنتين من وظائف لاكان الثلاثة : وهما الخيالى والواقعى ، على الترتيب . إلا أن استطرادنا حول الكارتوجرافيا ، بكشفه النهائى عن جدل تمثيلى حقيقى لشفرات وطاقات اللغات أو الوسائط المختلفة ، يذكرنا بأن ما حذف حتى الآن هو بعد الرمزى اللاكانى نفسه .

إن جماليات لرسم خرائط إدراكى ـ ثقافة سياسية بيداجوجية تسعى لكى تكسب الذات الفردية حساً جديداً مكثفاً بمكانها فى

النظام العالمى ـ سيكون عليها بالضرورة أن تحترم هذا الجدل التمثيلى المعقد الذى أصبح الآن هائلاً وأن تخترع أشكالاً جديدة جذرياً لكى توفيه حقه . من الواضح إذن ، أن هذه ليست دعوة للعودة إلى نوع أقدم من الآلات ، إلى فضاء قومى أقدم وأكثر شفافية ، أو إلى ملاذ منظورى أو محاكاتى أكثر تقليدية واطمئناناً : فالفن السياسى الجديد (إذا كان ممكناً على الإطلاق) سيكون عليه أن يتمسك بصدق مابعد الحداثة ، بمعنى أن يتمسك بموضوعها الأساسى ـ الفضاء العالمى لرأس المال المتعدد القومية ـ فى نفس الوقت الذى يحقق فيه تجاوزاً إلى نمط جديد ، مازال غير قابل للتخيل ، لتمثيل هذا الأخير ، الذى قد نبدأ فيه من جديد فى إدراك موضعنا كذوات فردية وجماعية وفى استعادة قدرة على الفعل ، وعلى النضال يحيدها فى الوقت الحاضر تشوشنا الفضائى وكذلك الاجتماعى . أن الشكل السياسى من مابعد الحداثة ، لو كان هناك واحد على الاطلاق ، ستكون مهمته هى ابتكار وإسقاط رسم خرائط إدراكى شامل ، على نطاق اجتماعى وفضائى كذلك .

1 - Robert Venturi and Denise Scott - Brown, Learning from Las Vegas. (Cambridge, Mass. 1972) .

٢ ـ كانت أصالة كتاب تشارلز چينكس Charles Jencks الذى شق طريقاً ، لغة العمارة ما بعد الحداثية (١٩٧٧) Language of Post Modem Ardukcture ، تكمن فى تركيبه شبه الجدلى للعمارة ما بعد الحداثية مع نوع معين من السيميوطيقا ، يتم اللجوء إلى كل منهما لتبرير وجود الآخر .

والسيميوطيقا تصبح ملائمة لتحليل العمارة الأحدث بفضل شعبوية الأخيرة ، التى تبعث علامات ورسائل إلى « جمهور قارىء » فضائى ، على خلاف طابع النصب التذكارية للحداثى الأعلى ، وفى نفس الوقت ، يتم بذلك اكساب العمارة الأحدث صلاحية ، بقدر ما تكون فى متناول التحليل السيميوطيقى وبذلك تثبت أنها موضوع جمالى اساسا (بدل المنشآت العابرة للجمالية transaesthetic للحداثى الأعلى) هنا إذن تدعم الجماليات أيديولوچيا للاتصال (سنلاحظ المزيد بشأنها فى الفصل الختامى) ، والعكس بالعكس . علاوة على مساهمات چينكس العديدة القيمة ، راجع أيضاً Heinrich Klotz, History of Postmoden Architecture (Cambridge, Mass 1988); Pier Paolo Portoghesi, Afler Modern Architecture (New York, 1982) .

3 - Heidegger, « The Origin of the Work of Art », in Albert Hofotadter and Richard Kuhns, eds. Philosophies of Art and Beauty (New York, 1964) P. 663 .

4 - Remo Ceserani, « Quelle scarpe di Andy Warhol », Il Manifesto (June 1989) .

5 - Ragna Stang, Edvard Munch (New York, 1979), P. 90 .

٦ ـ هذه هى لحظة مواجهة مشكلة ترجمة ذات دلالة ولأقول لماذا ، فى رأيى ، لا يتنافر تصور التقسيم ما بعد الحداثى إلى فضاءات مع رأى چوزيف فرانك Joseph Frank الواسع التأثير والذى ينسب « شكلاً فضائياً » أساساً

للحداثى الأعلى . واسترجاعيا ، فإن ما يصفه هو مهمة العمل الحديث فى ابتكار نوع من فن تنشيط الذاكرة الفضائى ـ يذكرنا بكتاب فرنسيس ييتس Frances Yates بعنوان فن الذاكرة Art of Memary ، وهو بناء « يضفى الطابع الكلى » بالمعنى الأكثر تحديداً للعمل المميز ، المستقل ، حيث يتضمن الخاص على نحو ما بطارية من التوترات القبلية والبعدية تربط الجملة أو التفصيلة بفكرة الشكل الكلى نفسها ، ويورد أدورنو ملاحظة عن فاجنر أبداها قائد الأوركسترا الفريد رونز Alfred Lorenz بهذا المعنى بالضبط : « إذا أجدتَ تماماً عملاً هاماً بكل تفاصيله ، فإنك احياناً ما تمر بلحظات يختفى فيها فجأة وعيك بالزمن ويبدو العمل برمته وكأنه ما يمكن أن يسميه المرء « فضائياً » ، اى كل شىء فيه حاضر فى الذهن فى وقت واحد وبدقة (W. 36/33) لكن تلك الفضائية المرتبطة بالذاكرة لا يمكن أبداً أن تميز النصوص ما بعد الحداثية ، التى تكون فيها « الكلية » متجنبة فرضياً بالتعريف . هكذا فإن الشكل الفضائى الحداثى لدى فرانك يتعلق بالمجاز المرسل synecdochic بينما لا يكاد يشرع فى استدعاء كلمة كنائى netonymic لتعمير ما بعد الحداثة الشامل ، ناهيك عن نزعتها الإسمية فى هنا ـ و ـ الآن .

٧ ـ للمزيد عن الخمسينيات ، انظر فصل ٩ .

8 - See also « Art Deco », in my Signatures of the Visible (Routledge, 1990) .

9 - « Ragtime », American Revieo No. 20 (April 1974) 1 - 20 .

10 - Lynda Hutchean, A Poetics of Postmdernism (1988) pp. 61 - 2 .

11 - Jean - Paul Sartre, « L'Etranger de Camus », in Situations II (Paris, Gallimard, 1984) .

١٢ ـ المرجع الأساسى ، الذى يناقش فيه لاكان شريبر ، هو « D'une question prelimiuaire à tout traitement possible de la psychose », in Ecrits, Alan (New York, 1977) pp. 179 - 225 ومعظمنا تلقى هذه النظرة الكلاسيكية للذهان عن طريق كتاب ديلوز وجواتارى ضد ـ أوديب ـ Oedipus Deleuze and Gualtaris Anti - .

13 - See my « Inagiuary and Symbolic in Lacan », in The Idealogies of Theary, volume I (Minnesota, 1988), pp. 75 - 115 .

14 - Marguerite Séchehaye, Autobiography of a Schizophrenic Girl, G. Rubin - Rabson, trans (New York 1968), p. 19 .

15 - Primer (Berkeley, Calif., 1978) .

16 - Sartre, What is Literature ? (Cambridge, Mass , 1988) .

17 - Ernest Mandel, Late Capitalism (London, 1978) p. 118 .

18 - See, Particularly on such natifs in le Cortousier, Gert kähler, Architektur als Symbol verfall : Das Dampfermotiv in der Baukunst (Brunsuick, 1981) .

١٩ ـ « إن القول بأن بنية من هذا الطراز « تدير ظهرها بعيداً هو بالتأكيد قول مخفف ، بينما الحديث عن طابعها «الشعبى» يعنى أن نخطىء الهدف من انفصالها المنهجى عن المدنية الهسبانية ـ الآسيوية الضخمة خارجها (والتى تفضل حشودها الفضاء المفتوح للميدان القديم) . أنه فى الحقيقة يعنى فعليا تأييد الوهم العظيم الذى يسعى بورتمان إلى نقله : أنه قد أعاد خلق النسيج الشعبى الأصيل لحياة المدنية داخل الفراغات الثمينة لأبهائه الضخمة .

(وفى الحقيقة ، لم يبن بورتمان سوى أماكن معيشة ضخمة للطبقات الوسطى العليا ، تحميها أنظمة أمن مدهشة التعقيد . فمعظم مراكز وسط المدينة الجديد كان يمكن أن تبنى على القمر الثالث لكوكب المشترى ، ومنطقها الأساسى هو منطق مستعمرة فضائية تثير الخوف من الأماكن المغلقة لكنها تحاول أن تحوى بداخلها الطبيعة بصورة مصغرة ، وهكذا يعيد البونافنتشر بناء كاليفورنيا جنوبية حنينية فى شكل هلامى : أشجار برتقال ، ونافورات ، وكروم مزهرة ، وهواء نقى ، وفى الخارج فى واقع سممه الضباب الدخانى smog ، تعكس سطوح شاسعة مكسوة بالمرايا ليس فقط بؤس المدنية الأكبر ، بل كذلك اختلاجها الذى لا يمكن كبحه وبحثها عن الأصالة (بما فى ذلك أكبر حركة جوار جدارية إثارة للاهتمام فى أمريكا الشمالية) » .

(Mike Davis, « Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernicsm », New Left REview 151 [May - June 1985] : 112) .

يتصور ديفيز أننى راضٍ أو متواطىء بشأن هذا القدر من التجديد الحضرى من الدرجة الثانية ؛ ومقاله ملىء بالمعلومات والتحليلات الحضرية المفيدة بقدر امتلائه بسوء النية ، والدروس الاقتصادية من شخص يعتقد أن ورش الكدح الصغيرة « قبل ـ رأسمالية » ليست مفيدة ؛ بينما ليس واضحاً أية مسافة نكسبها بأن ننسب إلى فريقنا (« تمردات الجيتو لأعوام أواخر الستينيات ») التأثير المكون فى إخراج ما بعد الحداثة إلى الوجود (وهى أسلوب مهيمن أو أسلوب «طبقة حاكمة» إذا كان ثمة واحد على الاطلاق) ، ناهيك عن جعلها كريمة المحتد ، وواضح أن التتابع على العكس من ذلك : فرأس المال (و تغلغلاته الهائلة العدد) يأتى أولاً ، وعندها فقط يمكن لـ « المقاومة » له ان تتطور ، حتى لو كان من الجميل أن نظن خلاف ذلك (إن اتحاد العمال كما يبدو فى المصنع لم يفرضوه هم بل فرضه رأس المال . وتآلفهم ليس هو وجودهم ، بل وجود رأس المال ، ويبدو هذا للعامل الفرد من حسن الحظ . أنه يرتبط باتحاده مع عمال آخرين وتعاونه معهم كغريب ، بالنسبة لأنماط عمل رأس المال » (كارل ماركس ، الأسس . Grundrisse ، الأعمال الكاملة ، مجلد ٢٨ (نيويورك ١٩٨٦) ،

ورد ديفيز مميز لبعض الأصوات الأكثر «كفاحية» من صفوف اليسار : بينما تأخذ ردود الأفعال اليمينية على مقالى عموماً شكل فرك الأيدى الجمالى ، وتأسف (مثلاً) توحيدى الواضح عموماً للعمارة ما بعد الحداثية مع شخص من قبيل بورتمان ، يعدّ كما هو الحال ، كوپولا Coppala (ما لم يكن الهارولد روبنز Harold Robbins لمناطق وسط المدينة الجديدة .

20 - Michael Herr, Dispatches (New York, 1987) pp. 8 - 9 .

21 - See my « Morality and Ethical Substance », in The Ideologies of Theary, volume I (Minneapolis, 1988) .

22 - Louis Althusser, « Ideological State Apparatuses », in Lenin and Philosophy (New York , 1972) .

يورجن هابرماس

الحداثة ضد ما بعد الحداثة

في العام الماضي ، سُمح للمعماريين بالاشتراك في بينالي فينيسيا ، في أعقاب المصورين والمخرجين السينمائيين ، وكانت النغمة التي ترددت في بينالي العمارة الأول هذه نغمة خيبة أمل . وسوف أصفها بالقول بأن أولئك الذين عرضوا في فينيسيا كانوا يشكلون طليعة لجبهات معكوسة . وأعني أنهم ضحوا بتقاليد الحداثة لكي يفسحوا مكاناً لنزعة تاريخية جديدة ، وبهذه المناسبة قدم ناقد من الصحيفة الألمانية فرنكفورتر الجيماينة تسايتونج Frankfurter Allgemeine Zeitung أطروحة تتجاوز دلالتها هذه المناسبة بعينها ؛ إنها تشخيص لعصرنا : « إن ما بعد الحداثة تقدم نفسها بشكل محدد على أنها مناهضة ـ الحداثة » ، هذه العبارة تصف تياراً وجدانياً لعصرنا تغلغل في كل مجالات الحياة الثقافية ، وقد وضع على جدول الأعمال نظريات ما بعد التنوير ، وما بعد الحداثة ، وحتى ما بعد التاريخ .

من التاريخ نعرف عبارة :

« القدماء والمحدثون »

فلأ بدأ بتعريف هذه المفاهيم ، لمصطلح « الحديث » تاريخ طويل ، بحثه هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss . وقد استخدمت كلمة

---

* هذه المقالة مأخوذة من : .Habernas: « Modernity Versus Postmoderny »
New German Critigue 22(1981) : 3 - 14 .

« حديث » فى شكلها اللاتينى **مودرنوس** Modernus لأول مرة فى أواخر القرن الخامس لتمييز الحاضر ، الذى أصبح مسيحياً بشكل رسمى ، عن الماضى الرومانى والوثنى ، وبمضمون متنوع ، كان مصطلح « الحديث » يعبر المرة تلو المرة عن وعى حقبة تربط نفسها بماضى القدماء لكى تنظر إلى نفسها باعتبارها نتيجة انتقال من القديم إلى الجديد .

ويضيّق بعض الكتاب مفهوم « الحداثة » هذا بحيث يقتصر على النهضة Renaissance ، لكن هذا بالغ الضيق من الناحية التاريخية ، فقد اعتبر الناس أنفسهم حديثين خلال فترة شارلمان العظيم ، فى القرن الثانى عشر ، وكذلك فى فرنسا أواخر القرن السابع عشر ، فى زمن « نزاع القدماء والمحدثين » الشهير ، ويعنى هذا أن مصطلح « الحديث » كان يظهر ويعاود الظهور بالضبط خلال تلك الفترات فى أوروبا حين كان الوعى بحقبة جديدة يُشكل نفسه من خلال علاقة متجددة بالقدماء ـ وكذلك حين كان الزمن القديم يعتبر نموذجاً يجب استعادته من خلال نوع من المحاكاة .

وقد ذاب السحر الذى تطرحه كلاسيكيات العالم القديم على روح العصور التالية لأول مرة مع مثل التنوير الفرنسى ، وبالتحديد ، فإن فكرة كون المرء « حديثاً » عن طريق النظر إلى الوراء إلى القدماء قد تغيرت مع الاعتقاد ، الذى ألهمه العالم الحديث ، فى التقدم اللانهائى للمعرفة وفى الترقى اللانهائى نحو التحسن الاجتماعى والأخلاقى . وقد تشكل شكل جديد من الوعى الحداثى فى أعقاب هذا التغير ، فقد سعى الحداثى الرومانسى إلى معارضة المثل العتيقة لأصحاب النزعة

الكلاسيكية ؛ وقد بحث عن حقبة تاريخية جديدة ووجدها فى العصور الوسطى المكتسية بالطابع المثالى ، إلا أن هذا العصر المثالى الجديد ، الذى جرى تأسيسه فى أوائل القرن التاسع عشر ، لم يبق مثالاً ثابتاً ، ففى خلال القرن التاسع عشر ، بزغ من هذه الروح الرومانسية ذلك الوعى الجذرى الطابع للحداثة التى حررت نفسها من كل الروابط التاريخية المحددة ، وهذه الحداثة القريبة العهد تقيم ببساطة تعارضاً مجرداً بين التقاليد وبين الحاضر ؛ ومازلنا نحن على نحو من الانحاء ، المعاصرين لذلك النوع من الحداثة الجمالية التى ظهرت أول ما ظهرت فى أواسط القرن التاسع عشر ، ومنذ ذلك الحين ، فإن العلامة المميزة للأعمال التى تُعد حديثة هى « الجديد » . السمة المميزة لتلك الأعمال هىَ « الجديد » الذى سيتم دحره وجعله عتيقاً من خلال جدة الأسلوب التالى ، لكن ، بينما سرعان ما سيصبح ذلك الشئ « الأسلوبى » المحض عتيقاً ، فإن ما هو حديث يحتفظ برابطة خفية بالكلاسيكى . وبالطبع ، فإن كل ما يستطيع أن يصمد للزمن قد اعتبر على الدوام كلاسيكياً ، لكن الوثيقة الحديثة على نحو تأكيدى لم تعد تستعير قوة كونها عملاً كلاسيكياً من سلطة حقبة ماضية ؛ وبدلاً من ذلك ، فإن عملاً حديثاً يصبح كلاسيكياً لأنه كان ذات مرة حديثاً على نحو أصيل ، فإحساسنا بالحداثة يخلق معاييره الخاصة المغلقة على نفسها لكون العمل كلاسيكياً ، وبهذا المعنى نتحدث ، مثلاً ، بصدد تاريخ الفن الحديث ، بصدد الحداثة الكلاسيكية . أن العلاقة بين « الحديث » و« الكلاسيكى » قد فقدت بالتأكيد مرجعاً تاريخياً ثابتاً .

مبحث الحداثة الجمالية

اكتسب كل من روح ومبحث الحداثة الجمالية قسمات واضحة فى عمل بودلير Baude Laire ثم تفتحت الحداثة فى عدة حركات طليعة ، وأخيراً بلغت ذروتها فى مقهى ڤولتير مقر الدادائيين وفى السوريالية ، وتتميز الحداثة الجمالية بمواقف تجد بؤرتها المشتركة فى وعى متغير بالزمن ، ويعبر هذا الوعى بالزمن عن نفسه من خلال استعارتى الطليعة والرواد ، وتفهم الطليعة نفسها على أنها تغزو أرضاً مجهولة ، معرضة نفسها لمخاطر لقاءات مباغتة ، صادمة ، وفاتحة لمستقبل مازال غير محتل بعد ، ولابد للطليعة أن تجد اتجاهها فى مشهد لا يبدو أن أحداً قد جرؤ بعد على دخوله .

لكن هذا التلمس للطريق إلى الأمام ، هذا التوقع لمستقبل غير محدد والإيمان بالجديد ، تعنى فى الحقيقة تمجيد الحاضر ، إن الوعى الجديد بالزمن ، الذى يدخل الفلسفة فى كتابات برجسون Bergson ، يفعل أكثر من التعبير عن خبرة الحراك فى المجتمع ، والتسارع فى التاريخ ، والانقطاع فى الحياة اليومية . والقيمة الجديدة التى يتم اضفاؤها على العابر ، المراوغ ، السريع الزوال ، نفس الاحتفاء بالدينامية ينم عن التوق إلى حاضر غير مدنس ، طاهر ، ومستقر .

وهذا يفسر اللغة المجردة بعض الشىء التى تحدث بها المزاج الحداثى عن « الماضى » . إذ تفقد الحقب المحددة قوتها المتميزة .

ومحل الذاكرة التاريخية يحل التزاوج البطولى للحاضر مع النهايات المتطرفة للتاريخ : حس بالزمن يتعرف فيه الانحطاط على نفسه على الفور فيما هو همجى ، ووحشى ، وبدائى ، نلاحظ القصد الفوضوى لنسف متصل التاريخ ، ويمكننا تفسيره على أساس القوة التخريبية لهذا الوعى الجمالى الجديد ، إن الحداثة تثور ضد الوظائف المعيارية للتقاليد ؛ الحداثة تحيا على خبرة التمرد ضد كل ما هو معيارى ، وهذا التمرد هو طريقة لتحييد معايير كل من الأخلاق والنفعية . هذا الوعى الجمالي يقيم باستمرار تفاعلاً جدلياً بين السرية والفضيحة العامة ؛ إنه مدمن على إبهار ذلك الرعب الذى يصاحب فعل تدنيس المقدسات ، لكنه دائماً فى حالة فرار من النتائج التافهة للتدنيس .

ومن جهة أخرى ، فإن الوعى بالزمن الذى تم تطويره فى الفن الطليعى ليس لا تاريخياً ببساطة ؛ بل أنه موجه ضد ما يمكن تسميته بأنه معيارية زائفة فى التاريخ ، وبدل ذلك ، سعت الروح الحديثة ، الطليعية ، إلى استخدام الماضى بطريقة مختلفة : إنها تتصرف فى تلك الماضيات التى أتاحتها الدراسة الموضوعية الطابع للنزعة التاريخية ، لكنها تعارض فى نفس الوقت تاريخاً محايداً ، محبوساً فى متحف النزعة التاريخية .

حاذياحذو روح السوريالية ، يقيم ڤالتر بنيامين العلاقة بين الحداثة والتاريخ فيما يمكن أن أسميه موقف ما بعد ـ النزعة التاريخية . ويذكرنا بفهم الثورة الفرنسية لنفسها : « استشهدت الثورة بروما القديمة ، بالضبط مثلما تستشهد الموضة بثوب عفا عليه

الزمن ، فالموضة تتمتع بحس لما هو راهن ، أينما تحرّك ذلك ضمن دغل ما كان ذات مرة » ، هذا هو مفهوم بنيامين لـ **الان** Jetztzeit ، للحاضر بوصفه لحظة كشف ؛ زمن تشتبك فى أحبولته شظايا من الحضور الخلاصى Messianic . بهذا المعنى ، كانت روما القديمة بالنسبة لروبسبيير Robespierre ماضياً محملاً بالتجليات اللحظية .

والآن ، فإن روح الحداثة الجمالية قد بدأت تشيخ مؤخراً ، وقد أعيد ذكرها مرة أخرى خلال الستينيات ؛ لكننا يجب أن نقر لأنفسنا بأن هذه الحداثة ، بعد السبعينيات ، أصبحت اليوم تثير استجابة أوهن بكثير مما كانت تفعل منذ خمسة عشر عاماً . وبالفعل ، كان أوكتابيو پاث Octavio Paz ، وهو رفيق طريق الحداثة ، قد لاحظ فى منتصف الستينيات أن « طليعة عام ١٩٦٧ تكرر أفعال وإيماءات طلائع عام ١٩١٧ . إننا نشهد نهاية فكرة الفن الحديث » . ومنذ ذلك الحين ، علمنا عمل بيتر بورجر Peter Burger أن نتحدث عن فن « ما بعد ـ الطليعة » ؛ وقد اختير هذا المصطلح ليشير إلى إخفاق التمرد السوريالى ، لكن ما معنى هذا الإخفاق ؟ هل يعنى وداعاً للحداثة ؟! وإذا فكرنا بشكل أعم ، هل يعنى وجود ما بعد ـ طليعة أن ثمة انتقالاً إلى تلك الظاهرة الأشمل المسماة ما بعد الحداثة ؟!

هذه فى الحقيقة هى الكيفية التى يفسر بها الأمور دانييل بل Danel Bell ، ألمع المحافظين الجدد الأمريكيين . ففى كتابه ، **التناقضات الثقافية للرأسمالية** The Cultrural Conbadictions Of Capitalism ، يجادل بل بأن أزمات المجتمعات المتقدمة فى الغرب

يجب إرجاعها إلى صدع بين الثقافة والمجتمع ، فقد تغلغلت الثقافة الحداثية فى قيم الحياة اليومية ؛ وأصبح عالم ـ الحياة مصاباً بعدوى الحداثة . وبسبب قوى الحداثة ، فإن مبدأ التحقق ـ الذاتى اللامحدود ، والطلب على الخبرة ـ الذاتية الأصيلة ، والنزعة الذاتية لحساسية مفرطة الاستثارة ، قد أصبحت أموراً سائدة .

وهذا المزاج يطلق عنان دوافع لذية لا تتمشى مع مبدأ الحياة المهنية فى المجتمع ، كما يقول بل ، وفضلاً عن ذلك ، فإن الثقافة الحداثية لا تتمشى مطلقاً مع الأساس الأخلاقى لسلوك عقلانى قصدى للحياة ، بهذه الطريقة ، يلقى بل بعبء المسئولية عن تحلل الأخلاق البروتستانتية (وهى الظاهرة التى أزعجت ماكس ڤيبر بالفعل) على كاهل « الثقافة المناوئة » ، إن الثقافة ، فى شكلها الحديث ، تثير الكراهية ضد مواضعات وفضائل حياة يومية ، أصبحت مكتسبة للطابع العقلانى تحت ضغوط دوافع اقتصادية وإدارية .

وسوف ألفت انتباهكم إلى نقيصة مركبة فى هذه النظرة ، إذ يقال لنا من جهة أخرى ، إن قوة دفع الحداثة قد استنفدت ؛ وأى شخص يعتبر نفسه طليعياً يمكنه أن يقرأ اخطار وفاته ، ورغم أن الطليعة مازالت تعد فى حالة توسع ، فالمفترض أنها لم تعد خلاقة . الحداثة سائدة لكنها ميتة ، عندئذ يطرح ، بالنسبة للمحافظ ـ الجديد ، السؤال : كيف يمكن أن تنشأ فى المجتمع معايير تحد من الإباحية ،

وتعيد تأسيس أخلاق الانضباط والعمل ؟ أى معايير جديدة ستكبح جماح عملية التسوية المتسببة عن دولة الرفاهية الاجتماعية ، بحيث يمكن أن تسود من جديد فضائل المنافسة الفردية من أجل التحقق ؟ يرى بل أن الحل الوحيد هو إعادة إحياء دينى ، فالإيمان الدينى مقروناً بإيمان بالتقاليد سيزود الأفراد بهويات واضحة التحدد وبأمان وجودى .

الحداثة الثقافية والتحديث المجتمعى

من المؤكد أن المرء لا يستطيع أن يستحضر بالسحر المعتقدات الملزمة التى تحكم السلطة . ومن ثم ، فإن التحليلات من قبيل تحليل بل لا ينتج عنها إلا موقف ينتشر فى ألمانيا بدرجة لا تقل عن إنتشاره هنا فى الولايات المتحدة : مواجهة فكرية وسياسية مع حملة الحداثة الثقافية . وسوف أستشهد بيتر شتاينفيلس Peter Steinfels ، وهو مراقب للأسلوب الجديد الذى فرضه المحافظون ـ الجدد على المشهد الثقافى فى السبعينات :

يأخذ الصراع شكل شرح كل مظهر لما يمكن اعتباره عقلية معارضة وتتبع « منطقه » بغرض الربط بينه وبين مختلف أشكال التطرف : إقامة الصلة بين الحداثة والعدمية .. بين التقنين الحكومى والشمولية ، بين نقد نفقات التسلح والإذعان للشيوعية ، بين تحرير النساء أو حقوق ذوى الجنسية المثلية وبين تدمير العائلة .. بين اليسار عموماً وبين الإرهاب ، والعداء للسامية ، والفاشية[1] ..

وفى ألمانيا أيضاً ترددت بصخب هذه المقاربة الموجهة إلى المشاعر ad hominem ومرارة هذه الاتهامات الثقافية . ولا يجب تفسيرها فى علاقتها بسيكولوجية الكتاب المحافظين الجدد ؛ بل إنها ، بالأحرى ،

---

(1) Peter Steinfels, The Neoconservatives (New York : Simon and Shuster, 1979), p.65 .

تجد جذورها فى أوجه الضعف التحليلية للمذهب المحافظ الجديد ذاته .

فنزعة المحافظة الجديدة تحمل الحداثة الثقافية الأعباء المزعجة لتحديث رأسمالى ناجح بدرجة أو بأخرى للاقتصاد والمجتمع . ويطمس المذهب المحافظ الجديد العلاقة بين العملية المرغوبة للتحديث المجتمعى من جهة ، وبين التطور الثقافى المؤسف من جهة أخرى . والشخص المحافظ الجديد لا يكشف الأسباب الاقتصادية والاجتماعية للمواقف المتغيرة إزاء العمل ، والاستهلاك ، والتحقق ، والفراغ . وبالتالى ، فإنه ينسب كل مايلى ـ اللذية ، والافتقار إلى التماهى الاجتماعى ، والافتقار إلى الطاعة ، والنرجسية ، والإنسحاب من التنافس على المكانة والتحقق ـ إلى مجال « الثقافة » . إلا أن الثقافة ، فى الحقيقة ، لا تتدخل فى خلق كل هذه المشكلات إلا على نحو غير مباشر جداً وعن طريق وسائط .

فى وجهة النظر المحافظة الجديدة ، من ثم ، يجرى تقديم أولئك المثقفين الذين مازالوا يشعرون بالالتزام بمشروع الحداثة على أنهم يحتلون مكان تلك الأسباب التى لا تخضع للتحليل . والمزاج الذى يغذى نزعة المحافظة الجديدة اليوم لا ينبع بحال من أوجه الاستياء إزاء العواقب المتناقضة لثقافة تنطلق من المتاحف إلى تيار الحياة العادية . فلم يخرج المثقفون الحداثيون أوجه الاستياء هذه إلى الحياة . فهى ترجع إلى ردود أفعال عميقة الجذور ضد عملية التحديث المجتمعى . فتحت ضغوط ديناميات النمو الاقتصادى

والانجازات التنظيمية للدولة ، يتغلغل هذا التحديث الاجتماعى أعمق فأعمق فى الأشكال السابقة للوجود الإنسانى . وسوف أصف هذا الاخضاع لعوالم الحياة لمتطلبات النظام بأنه أمر يتعلق بإيقاع الاضطراب فى البنية التحتية التواصلية للحياة اليومية .

ومن ثم ، فإن الاحتجاجات الشعبوية ـ الجديدة ، مثلا ، لا تفعل سوى أن تعبر بصورة حادة عن خوف واسع الانتشار إزاء تدمير البيئة الحضرية والطبيعية وأشكال المودة الاجتماعية الإنسانية . وثمة مفارقة معينة بالنسبة لهذه الاحتجاجات فى علاقتها بنزعة المحافظة الجديدة . فمهام نقل تقاليد ثقافية ، والتكامل الاجتماعى ، وإضفاء الطابع الاجتماعى تتطلب التمسك بمعيار عقلانية تواصلية . ومناسبات الاحتجاج والاستياء تنشأ بالضبط حين تكون مجالات الفعل التواصلى ، المتمحورة حول إعادة إنتاج ونقل القيم والمعايير ، حين تكون قد تغلغل فيها شكل من التحديث يسترشد بمعايير وعقلانية اقتصادية وإدارية ؛ رغم أن تلك المجالات ذاتها تعتمد على معايير عقلنة مختلفة تماماً ـ على معايير ماسأسميه العقلانية التواصلية . لكن المذاهب المحافظة الجديدة تحول الانتباه على وجه الدقة بعيداً عن تلك العمليات المجتمعية : أنها تسقط الأسباب ، التى لا تسلط عليها الضوء ، إلى مستوى ثقافة تخريبية والمدافعين عنها .

ومن المؤكد أن الحداثة الثقافية تولد شكوكها الخاصة كذلك . إذ بصورة مستقلة عن عواقب التحديث المجتمعى ، ومن داخل منظور التطور الثقافى ذاته ، تنبع دوافع للشك فى مشروع الحداثة ، وبعد أن

تناولت نوعاً واهنأ من النقد للحداثة ـ هو نوع نزعة المحافظة الجديدة ـ فلأنقل الآن مناقشتنا للحداثة ولأوجه الأستياء منها إلى مجال مختلف يمس شكوك الحداثة الثقافية هذه ، وهى موضوعات لا تقوم فى العادة إلا بدور الذريعة لتك المواقف (التى إما أن تطالب بما بعد حداثة ، أو توصى بالعودة إلى شكل من أشكال ما قبل الحداثة ، أو .. تطوح بالحداثة بعيداً على نحو جذرى) .

مشروع التنوير :

ترتبط فكرة الحداثة ارتباطاً وثيقاً بتطور الفن الأوروبى ؛ لكن ما أسميه « مشروع الحداثة » لا يحتل موضع البؤرة إلا حين نستغنى عن التركيز المألوف على الفن . ولأبدأ تحليلاً مختلفاً باستحضار فكرة من ماكس ڤيبر Max Weber . فقد وصف الحداثة الثقافية على أنها انفصال العقل الجوهرى الذى يجد تعبيراً عنه فى الدين والميتافيزيقا إلى ثلاثة مجالات مستقلة . وهذه هى : العلم ، والأخلاق ، والفن . وقد أصبحت متمايزة لأن المفاهيم الموحدة عن العالم فى الدين والميتافيزيقا قد تحطمت . ومنذ القرن الثامن عشر ، أصبح بالإمكان إعادة ترتيب المشكلات الموروثة عن هذه الرؤى الأقدم للعالم بحيث تندرج تحت جوانب نوعية من الصلاحية : الصدق ، والصحة المعيارية ، والأصالة ، والجمال . عندئذ يمكن تناولها بإعتبارها مسائل معرفة ، أو عدل وأخلاق ، أو ذوق . وبالتالى فإن الخطاب العلمى ، ونظريات الأخلاق ، وفلسفة التشريع ، وإنتاج ونقد الفن ،

أصبح من الممكن تحويلها ، بدورها ، إلى مؤسسات . أصبح من الممكن جعل كل مجال من مجالات الثقافة مناظراً لمهن ثقافية ، يمكن فيها التعامل مع المشكلات على أنها من اختصاص أخصائيين معينين . هذا التناول المصطبغ بالطابع المهنى للتقاليد الثقافية يضع فى مكان الصدارة البنيات الكامنة لكل واحد من الأبعاد الثلاثة للثقافة . هنا تظهر بنيات العقلانية الإدراكية ـ الأداتية ، والأخلاقية ـ العملية ، والجمالية ـ التعبيرية ، وكل واحد منها تحت سيطرة أخصائيين يبدون أكثر مهارة فى أن يكونوا منطقيين بهذه الطرق الخاصة أكثر من سواهم من الناس . ونتيجة لذلك ، اتسعت المسافة بين ثقافة الاختصاصيين وثقافة الجمهور العريض . وما يتراكم فى الثقافة من خلال المعالجة والتأمل المتخصصين لا يصبح على الفور وبالضرورة ملكية تخص الممارسة اليومية . ومع العقلنة الثقافية من هذا النوع ، يتزايد خطر أن عالم الحياة ، الذى جرى بالفعل التقليل من قيمة جوهره التقليدى ، سيتزايد فقراً أكثر فأكثر .

كان مشروع الحداثة الذى صيغ فى القرن الثامن عشر بواسطة فلاسفة التنوير يتمثل فى جهودهم لتطوير علم موضوعى ، وأخلاق وقانون كليين ، وفن مستقل طبقاً لمنطقهم الداخلى . وفى نفس الوقت ، أعتزم هذا المشروع إطلاق الطاقات الادراكية لكل واحد من هذه المجالات لتحريرها من أشكالها السرية* esoteric . أراد فلاسفة

* esoteric : سرية ، او مستورة ، او للخاصة ، كما كانت وثائق المعبد اليهودية قديما ، لا يطلع عليها سوى النخبة ـ م .

التنوير استخدام هذا التراكم للثقافة المتخصصة من اجل إثراء الحياة اليومية ، أى ، من أجل التنظيم العقلانى للحياة الاجتماعية اليومية .

كان مازال لدى مفكرة التنوير المتمتعين بتركيبة عقلية على غرار كوندورسية Condorcet توقع مغالى فيه بأن الفنون والعلوم لن تطور فحسب السيطرة على القوى الطبيعية ، بل ستعمق كذلك فهم العالم وفهم الذات ، ستطور التقدم الأخلاقى ، وعدالة المؤسسات ، وحتى سعادة الكائنات البشرية . وقد حطم القرن العشرون هذا التفاؤل . فقد صار التمايز بين العلم ، والأخلاق ، والفن يعنى استقلال الشذرات التى يتناولها الأخصائى وفى نفس الوقت يعنى تركها تنفصل بعيداً عن تأويل التواصل اليومى . وهذا الانفصال هو المشكلة التى نشأت عنها تلك الجهود لـ « نفى » ثقافة الخبراء . لكن المشكلة لن تنتهى : فهل يجب أن نحاول التمسك بمقاصد التنوير ، مهما كانت واهنة ، أم يجب أن تعلن أن مجمل مشروع الحداثة هو قضية خاسرة ؟ أود الآن أن أعود إلى مشكلة الثقافة الفنية ، بعد أن شرحت ، تاريخياً ، لماذا نجد أن تلك الحداثة الجمالية هى مجرد جزء من الحداثة الثقافية بوجه عام .

البرامج الزائفة لنفى الثقافة

مع المبالغة الشديدة فى التبسيط ، يمكننى القول بأن المرء يمكنه أن يلاحظ فى تاريخ الفن الحديث اتجاها نحو الاستقلال المتزايد بإطراد فى تعريف وممارسة الفن . فقد تأسست مقولة « الجمال » وحقل الأشياء الجميلة لأول مرة خلال النهضة . وخلال القرن الثامن عشر اكتسب الأدب ، والفنون الجميلة ، والموسيقى الطابع المؤسسى كنشاطات مستقلة عن الحياة المقدسة وعن حياة البلاط . وأخيراً ، حوالى منتصف القرن التاسع عشر ، ظهر مفهوم جمالى النزعة للفن ، شجع الفنان على إنتاج عمله طبقاً للوعى المختلف للفن من أجل الفن . عندها صار ممكناً لاستقلال المجال الجمالى أن يصبح مشروعاً متعمداً : إذ أصبح بإستطاعة الفنان الموهوب أن يضفى تعبيراً أصيلاً على تلك الخبرات التى صادفها فى سعيه للالتقاء بذاتيته الخاصة المزاحة عن المركز ، منفصلاً عن ضغوط الإدراك الروتينى والفعل اليومى .

فى منتصف القرن التاسع عشر ، بدأت فى فن التصوير وفى الأدب حركة يجدها أوكتابيوبات موجودة فعلا بصورة مصغرة فى النقد الفنى لدى بودلير . فقد كفت الخطوط ، واللون ، والأصوات ، والحركة عن أن تخدم أساساً قضية التمثيل representation ؛ وصارت وسائط التعبير وتقنيات الإنتاج هى نفسها الموضوع الجمالى . ومن ثم ، استطاع تيودورف . أدورنو Theodor W.Adorno أن يستهل عمله **النظرية الجمالية** Aesthetic Theory

بالعبارة التالية : « من المسلم به الآن أنه لم يعد ممكناً لأى شيء يخص الفن أن يؤخذ على أنه أمر مسلم به : لا الفن نفسه ،ولا الفن فى علاقته بالمجموع ، ولا حتى حق الفن فى الوجود » . وهذا ما أنكرته السوريالية : **حق الوجود للفن بوصفه فناً** das Existenzrecht der Kunst als Kunst . ومن المؤكد أن السوريالية ما كانت لتتحّدى حق الفن فى الوجود ما لم يكن الفن الحديث قد كف عن تقديم وعد بالسعادة يخص علاقته « بمجموع » الحياة . وبالنسبة لشيللر Schiller ، كان الحدس الجمالى هو الذى يقدم ذلك الوعد لكنه لايحققه . وعمل شيللر **خِطابات فى التربية الجمالية للإنسان** Letters on Aesthetic education of Man يحدثنا عن يوتوبيا أبعد مدى من الفن ذاته . لكن مع حلول زمن بودلير ، الذى كرر هذا **الوعد بالسعادة** Promesse de bonheur ، من خلال الفن ، كانت يوتوبيا المصالحة مع المجتمع قد أصبحت فاسدة . وظهرت إلى الوجود علاقة أضداد : أصبح الفن مرآة نقدية ، تبين الطبيعة غير القابلة للتوفيق للجمالى وللعالم الاجتماعى . وكان هذا التحول الحداثى يتحقق على نحو أكثر إيلاماً بقدر ما كان الفن يستلب نفسه من الحياة وينسحب إلى داخل إنعزالية untouchableness الاستقلال التام . من تلك التيارات الوجدانية تجمعت فى النهاية تلك الطاقات المتفجرة التى أفرغت نفسها فى المحاولة السوريالية لنسف مجال الاكتفاء الذاتى للفن ولفرض مصالحة بين الفن والحياة .

لكن كل تلك المحاولات لوضع الفن والحياة ، الاختلاق Fiction

والممارسة ، المظهر والواقع على مستوى واحد ؛ محاولات إزالة التمايز بين العمل الفنى وموضوع الاستخدام ، بين الإخراج الواعى والانفعال العفوى ؛ محاولات إعلان أن كل شيء فن وأن كل فرد فنان ، إنكار كل معيار ومساواة الحكم الجمالى بالتعبير عن التجارب الذاتية ـ كل هذه المشروعات أثبتت أنها نوع من التجارب الهرائية . فقد أفادت هذه التجارب فى أن تعيد إلى الحياة ، وأن تضيىء على نحو أكثر بريقاً ، بنيات الفن تلك التى استهدفت أن تحلها بالضبط ، فقد منحت مشروعية جديدة ، كغاية فى ذاتها ، للمظهر كوسيط للاختلاق Fiction ، لتعالى العمل الفنى فوق المجتمع ، للطابع المركز والمخطط للإنتاج الفنى وكذلك المنزلة الإدراكية الخاصة لأحكام الذوق . انتهت المحاولة الراديكالية لنفى الفن بإيلاء الاهتمام ، على نحو ينطوى على مفارقة ، لنفس تلك المقولات التى حددت جماليات التنوير من خلالها حدود مجال موضوعها . شن السورياليون أشد الحروب تطرفاً ، لكن خطئين بالأخص دمرا تمردهم . أولا ، حين تتحطم أوعية حقل ثقافى متطور بصورة مستقلة ، فإن المحتويات تتبعثر . ولا شيء يتبقى من معنى منزوع ـ التسامى أو من شكل مهدوم ـ البنية ؛ لا يعقب ذلك تأثير إنعتاقى .

أما خطؤهم الثانى فله عواقب أهم . فى التواصل اليومى ، لابد للمعانى الإدراكية ، والتوقعات الأخلاقية ، والتعبيرات والتقييمات الذاتية أن ترتبط ببعضها . فعمليات التواصل تحتاج إلى تقاليد ثقافية تغطى كل المجالات ـ الإدراكى ، والأخلاقى ـ العملى ،

والتعبيرى . ومن ثم ، لا يمكن انقاذ حياة يومية معقلنه من الإفقار الثقافى من خلال فتح مجال ثقافى واحد عنوة ـ هو الفن ـ وإتاحة الوصول بذلك إلى واحد فقط من مركبات المعرفة التخصصية . ماكان للتمرد السوريالى سوى أن يستبدل تجريداً واحداً .

وفى مجال المعرفة النظرية والأخلاق كذلك ، ثمة محاولات موازية لهذه المحاولة الفاشلة لما يمكن أن نسميه النفى الزائف للثقافة . لكنها محاولات أقل بروزاً . فمنذ أيام الهيجليين الشباب ، جرى الحديث عن نفى الفلسفة . ومنذ ماركس ، طرحت مسألة العلاقة بين النظرية والممارسة . ورغم ذلك ، انضم المثقفون الماركسيون إلى حركة اجتماعية ؛ وعلى أطرافها فقط ، كانت هناك محاولات طائفية لتنفيذ برنامج لنفى الفلسفة مماثل للبرنامج السوريالى لنفى الفن . ويتضح فى هذه البرامج شىء مواز للأخطاء السوريالية حين يلاحظ المرء عواقب الدوجمائية والصرامة الأخلاقية .

لا يمكن شفاء ممارسة يومية متشيئة إلا بخلق تفاعل غير مقيد بين العناصر الإدراكية والأخلاقية ـ العملية والجمالية ـ التعبيرية . ولا يمكن التغلب على التشيؤ بإجبار واحد فقط من تلك المجالات الثقافية ذات الطابع الأسلوبى الراقى على أن ينفتح ويصبح أقرب متناولاً . وبدلاً من ذلك ، فإننا نرى ، فى ظروف معينة ، أن علاقة تنشأ بين النشاطات الإرهابية وبين التوسع المفرط لأى واحد من هذه المجالات إلى ميادين أخرى : والأمثلة على ذلك هى الميول لإضفاء الطابع الجمالى على السياسة ، أو استبدال السياسية بالصرامة الأخلاقية ،

أو اخضاعها لدوجمائية مذهب . إلا أن هذه الظواهر لا يجب أن تقودنا إلى شجب نوايا تقاليد التنوير الباقية بوصفها نوايا تجد جذورها فى « عقل إرهابى » . وأولئك الذين يضعون فى كومة واحدة نفس مشروع الحداثة مع حالة الوعى والفعل المثير للإرهابى الفرد لا يقلون فى قصر نظرهم عن أولئك الذين يزعمون أن الإرهاب البيروقراطى الأكثر مثابرة واتساعاً بمالا يقارن ، والذى يمارس فى الظلام ، فى أقبية الشرطة العسكرية والسرية ، وفى المعسكرات والمؤسسات ، هو مبرر وجود الدولة الحديثة ، وذلك لمجرد أن هذا النوع من الإرهاب الإدارى يستفيد من وسائل القسر لدى البيروقراطيات الحديثة .

البدائل

أعتقد أننا ، بدلاً من التخلى عن الحداثة ومشروعها باعتبارها قضية خاسرة ، يجب أن نتعلم من أخطاء تلك البرامج المغالية التى حاولت نفى الحداثة . وربما قدمت أنماط تلقى الفن مثالا يشير على الأقل إلى إتجاه مخرج .

يتوقع الفن البورجوازى من جمهوره توقعين فى أن واحد . فمن جهة ، يجب على الإنسان العادى الذى يتمتع بالفن أن يثقف نفسه لكى يصبح اختصاصياً . ومن جهة ثانية ، يجب عليه كذلك أن يتصرف كمستهلك كفء يستخدم الفن ويربط الخبرة الجمالية بمشكلاته الحياتية . هذه الطريقة الثانية ، والتى لا ضرر منها فى الظاهر ، لخوض الخبرة الفنية قد فقدت تضميناتها الراديكالية ،

وذلك بالضبط لأن لها علاقة مرتبكة بموقف كون المرء إخصائيا ومهنياً .

ومن المؤكد أن الإنتاج الفنى سيذبل إذا لم يتم تنفيذه فى شكل معالجة متخصصة لمشكلات مستقلة ، وإذا كف عن أن يكون اهتماما للخبراء الذين لا يعيرون كبير التفات إلى المسائل السرية esoteric .

ومن هنا يقبل كل من الفنانين والنقاد حقيقة أن تلك المشكلات تقع تحت سحر ما أسميته آنفاً « المنطق الداخلى » لمجال ثقافى . لكن هذا التحديد القاطع ، هذا التركيز الحصرى على جانب واحد من جوانب الصلاحية ، واستبعاد جوانب الصدق والعدالة ، يتحطم فور أن تدخل الخبرة الجمالية إلى تاريخ حياة فردى ويجرى امتصاصها داخل الحياة العادية . إذ يمضى تلقى الفن بواسطة الإنسان العادى ، أو بواسطة « الاخصائى اليومى » ، فى اتجاه مختلف عن تلقى الفن بواسطة الناقد المهنى .

وقد لفت ألبريشت ڤيللمر Albrecht Wellmer إنتباهى إلى طريقة يمكن بها لخبرة جمالية لا تكون مؤطرة حول أحكام الذوق النقدية للأخصائى أن تغير دلالتها : ففور أن تستخدم خبرة من هذا القبيل لإضاءة موقف حياة تاريخى وترتبط بمشكلات الحياة ، فإنها تدخل فى لعبة لغة لا تعود هى لعبة الناقد الجمالى . عندها لا تجدد الخبرة الجمالية فحسب تفسير احتياجاتنا التى ندرك العالم على ضوئها . بل إنها كذلك تتخلل دلالاتنا الإدراكية وتوقعاتنا المعيارية وتغير الطريقة

التى تحيل بها كل هذه اللحظات إلى بعضها . ولأعط مثالا على هذه العملية .

هذه الطريقة لتلقى والإرتباط بالفن نجدها مقترحة فى المجلد الأول من **جماليات المقاومة** Aesthetixs fo Resistance بقلم الكاتب الألمانى ـ السويدى بيتر ڤايس Peter Weiss . يصف فايس عملية إعادة تملك الفن عن طريق تقديم مجموعة عمال مدفوعة سياسياً ، ومتعطشة إلى المعرفة فى برلين عام ١٩٣٧ . كان هؤلاء شباناً إكتسبوا ، من خلال تعليم مسائى عال ، الوسائل الذهنية لسبرغور التاريخ العام والاجتماعى للفن الأوروبى . وإبتداء من الصرح المرن للعقل الموضوعى ، المتجسد فى الأعمال الفنية التى كانوا يرونها المرة تلو المرة فى متاحف برلين ، بدأوا فى نقل شرائح الأحجار ، التى جمعوها معاً ورتبوها فى سياق بيئتهم المحيطة . وكانت هذه البيئة بعيدة جداً عن بيئة التعليم التقليدى وكذلك عن النظام القائم حينئذ . انتقل هؤلاء العمال الشبان جيئة وذهوباً بين صرح الفن الأوربى وبين بيئتهم المحيطة حتى استطاعوا أن يضيئوا كليهما .

فى أمثلة مثل هذا توضح إعادة تملك ثقافة الاخصائى من وجهة نظر عالم الحياة ، يمكننا أن نتبين عنصراً ينصف مقاصد التمردات السوريالية اليائسة ، وربما ينصف بدرجة أكبر اهتمامات بريخت وبنيامين بالكيفية التى مازال ممكناً بها تلقى الأعمال الفنية ، التى فقدت هالتها aura ، بطرق مضيئة . والنتيجة ، أن مشروع الحداثة لم يتحقق بعد . وتلقى الفن ليس إلا جانباً واحداً من ثلاثة من جوانبه

على الأقل . ويستهدف المشروع إعادة ربط مختلفة للثقافة الحديثة بممارسة يومية مازالت تعتمد على ميراثات حية لكنها ستعانى من الافقار إذا استندت إلى النزعة التقليدية وحدها . لكن هذا الارتباط الجديد لا يمكن إقامته إلا فى ظل شرط أن يكون التحديث المجتمعى موجها هو أيضاً فى اتجاه مختلف . يجب أن يكون عالم الحياة قادراً على أن يطور من داخله مؤسسات تضع حدوداً للديناميات الداخلية والدوافع الخاصة بنظام اقتصادى يكاد يكون مستقلا وبملحقاته الإدارية .

ومالم أكن مخطئاً ، فإن فرص ذلك اليوم ليست طيبة . ففى كل العالم الغربى تقريباً ، تطور مناخ يحفز عمليات التحديث الرأسمالى وكذلك الاتجاهات التى تنتقد الحداثة الثقافية . أما خيبة الأمل إزاء نفس اخفاقات تلك البرامج التى دعت إلى نفى الفن والفلسفة فقد أصبحت ذريعة للمواقف المحافظة . ولأميز بإيجاز بين مناهضة الحداثة لدى المحافظين الشباب وبين ما بعد حداثة المحافظين الجدد .

يلخص **المحافظون الشباب** الخبرة الأساسية للحداثة الجمالية . فهم ينسبون لأنفسهم إلهامات ذاتية مزاحة عن المركز ، منعتقة من دوافع العمل والفائدة ، وبهذه الخبرة يخطون خارج العالم الحديث . على أساس مواقف حداثية ، يبررون نزعة عداء للحداثة لا تقبل المصالحة . أنهم يزيحون إلى مجال ما هو ناء وعتيق ، القوى العفوية للخيال ، وللخبرة الذاتية ، وللوجدانية . ويعارضون العقل الأداتى ،

على نحو مانوى ، بمبدأ لا يمكن بلوغه سوى عن طريق الاستحضار ، سواء أكان إرادة القوة أو السيادة ، أو الوجود ، أو القوة الديونيسية لما هو شعرى . وفى فرنسا يقود هذا الخط من باتاى Bataille عبر فوكوه Foucault إلى ديريدا Derrida .

أما **المحافظون القدامى** فلا يسمحون لأنفسهم بأن تلوثهم الحداثة الثقافية . أنهم يراقبون بحزن تدهور العقل الجوهرى ، والتمايز بين العلم ، والأخلاق ، والفن ، ورؤية العالم الحديثة وعقلانيتها الإجرائية تماماً ويوصون بالإنسحاب إلى موقف سابق على الحداثة .

وتتمتع الأرسطية ـ الجديدة ، خصوصاً ، بنجاح معين اليوم . ونظراً لإشكالية الإيكولوجيا ، فإنها تسمح لنفسها بالدعوة إلى أخلاق كوزمولوجية [كونية] . ويمكن للمرء أن يعدد ، مثلاً ، الأعمال المثيرة للاهتمام لهانز يوناس Hans Jonas وروبرت شبايمان Robert Spaemann على أنها تنتمى لهذه المدرسة ، التى نشأت مع ليو شتراوس Leo Strauss .

وأخيراً ، فإن **المحافظين ـ الجدد** يرحبون بتطور العلم الحديث ، طالما تعدى مجاله ليدفع إلى الأمام التقدم التقنى ، والنمو الرأسمالى ، والإدارة القومية . وفضلاً عن ذلك ، يوصون بسياسة نزع فتيل المحتوى المتفجر للحداثة الثقافية . وطبقاً لإحدى الأطروحات ، فإن العلم ، حين يفهم على نحو صحيح ، قد أصبح ، بطريقة لارجعة فيها ، غير ذامعنى بالنسبة لتوجيه عالم الحياة . وثمة أطروحة أخرى

هى أنه يجب إبقاء السياسة أبعد ما يمكن عن متطلبات التبرير الأخلاقى ـ العملى . وهناك أطروحة ثالثة تؤكد على المحايثة الخالصة للفن ، وتجادل فى أن له محتوى طوباوياً ، وتشير إلى طابعه الوهمى لكى تحدد الخبرة الجمالية داخل حدود الخصوصية . ويمكن للمرء أن يورد هنا اسماء فتجنشتين Wittgenstein المبكر ، وكارل شميت Carl Schmitt فى مرحلته الوسطى ، وجوتفريد بن Gottfried Benn فى مرحلته المتأخرة . لكن مع التحدد القاطع للعلم ، والأخلاق ، والفن فى مجالات مستقلة منفصلة عن عالم الحياة ويديرها الأخصائيون ، فإن ما يتبقى من مشروع الحداثة الثقافية هو فقط ما يمكن أن يكون لدينا إذا تخلينا تماماً عن مشروع الحداثة برمته . وكبديل لذلك يشير المرء إلى التقاليد ، التى تعتبر ، رغم ذلك ، ذات مناعة تجاه مطالب التبرير والتقييم (المعياريين) .

بالطبع ، فإن هذه الدراسة التصنيفية ، مثل أى واحدة أخرى ، هى تبسيط ؛ لكن قد تكون لها بعض الفائدة فى تحليل المواجهات الثقافية والسياسية المعاصرة . وأخشى أن أفكار معاداة الحداثة ، مع لمسة إضافية من ما قبل الحداثة ، أخذت تصبح رائجة فى أوساط الثقافة البديلة . وحين يراقب المرء تحولات الوعى داخل الأحزاب السياسية فى ألمانيا ، يبرز للعيان إنعطاف إيديولوجى جديد (Tendenzwende) . هو تحالف ما بعد الحداثيين مع ما قبل الحداثيين . ويبدو لى أنه ما من حزب يحتكر بوجه خاص إساءة استخدام المثقفين وموقف النزعة المحافظة الجديدة . ومن هنا ، فإن

لدى سبب وجيه للإمتنان للروح الليبرالية التى قدمت لى بها مدينة فرنكفورت جائزة تحمل اسم تيودور أدورنو . أدورنو ، أحد أعظم أبناء هذه المدينة دلالة ، والذى بوصفه فيلسوفاً وكاتباً طبع صورة المثقف فى بلادنا بطريقة لاتضاهى ؛ وأكثر من ذلك ، أصبح نفس الصورة التى يسعى المثقف لمحاكاتها .

چان فرنسوا ليوتار

الوضع ما بعد الحداثى

أعرف ما بعد الحداثى بأنه التشكك إزاء الميتا ـ حكايت metanarratives . هذا التشكك هو بلا شك نتاج التقدم فى العلوم ، لكن هذا التقدم بدوره يفترضه سلفاً . وأبرز ما يناظر قدم جهاز إضفاء المشروعية الميتا ـ حكائى ، هو أزمة الفلسفة الميتافيزيقية ومؤسسة الجامعة التى كانت تعتمد عليها فى الماضى . إن الوظيفة الحكائية تفقد مؤدينها ، وبطلها العظيم ، ومخاطرها العظيمة ، ورحلاتها العظيمة ، وهدفها العظيم . إنها تتبعثر فى سحب من عناصر اللغة الحكائية ـ عناصر حكائية ، لكن أيضا اشارية ، وتقعيدية Prescriptive ، ووصفية ، وما إلى ذلك . وتحمل كل سحابة فى داخلها تكافؤات Valencies براجماتية خاصة بنوعها . وكل واحد منا يحيا عند تقاطع عدد كبير منها . لكننا لانقيم بالضرورة تراكيب لغوية مستقرة ، وخصائص تلك التى نقيمها ليست قابلة للتوصيل بالضرورة .

من هنا فإن مجتمع المستقبل لا يندرج داخل مجال الأنثروبولوجيا النيوتنية* (من قبيل البنيوية أو نظرية الأنساق) بقدر ما يندرج داخل براجماتية pragmatics لجزئيات اللغة . وثمة العديد من ألعاب

مقتطف من : Lyotard, The Postmodem condition . Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984

اللغة المختلفة ـ تنافر للعناصر ، وهى لا تتسبب فى ظهور المؤسسات إلا فى بقع ـ حتمية موضعية .

إلا أن صانعى القرار يحاولون إدارة سحب النشاطية الاجتماعية Sociality وفقاً لمصفوفات المدخل / المخرج input/ output ، متبعين منطقا يتضمن أن عناصرها قابلة للقياس وأن المجموع قابل للتحديد . إنهم يخصصون حيواتنا من أجل نمو السلطة . وسواء فى أمور العدالة الاجتماعية أو الصدق العلمى ، فإن مشروعية تلك السلطة تقوم على أساس جعل أداء النظام أداءً أمثل ـ كفاءة . وتطبيق هذا المعيار على كل ألعابنا يستتبعه بالضرورة مستوى معين من الإرهاب ، سواء إرهاب ناعم أو إرهاب صلب : كن جاهزاً للعمل (أى ، قابلا للقياس) أو إختف .

ولا ريب أن منطق أقصى أداء هو منطق متهافت من نواح عديدة ، خصوصاً بالنسبة للتناقض فى المجال الاجتماعى ـ الاقتصادى : إذا يتطلب عملاً أقل (لتخفيض نفقات الإنتاج) وكذلك عملاً أكثر (لتقليل العبء الاجتماعى للسكان العاطلين) . لكن تشككنا بلغ الآن حداً يجعلنا لا نعود نتوقع أن ينشأ الخلاص من تلك التهافتات ، كما فعل ماركس .

إلا أن الوضع ما بعد الحداثى غريب عن التخلص من الأوهام قدر غربته عن الوضعية العمياء لنزع المشروعية ، فأين يمكن ، بعد الميتا ـ حكايات ، أن تستقر المشروعية ؟ إن معيار التشغيل هو معيار تكنولوجى ، وليس له علاقة للحكم على ما هو صادق أو عادل . هل

تكمن المشروعية فى الحصول على الاجماع من خلال النقاش ، كما يعتقد يورجن هابرماس Jurgen Habermas ؟ إن مثل هذا الاجماع يوقع العنف بتنافر ألعاب اللغة . ودائما ما يولد الابتكار من الإنشقاق . وليست المعرفة ما بعد الحداثية مجرد أداة للسلطات : فإنها تشحذ حساسيتنا للاختلافات وتدعم قدرتنا على تحمل مالا يقبل القياس incommensuraldeومبدؤها ليس التماثل الذى يخص الخبير بل الخطاب الهامشى paralogy الذى يخصه المبتكر ..

فى المجتمع والثقافة المعاصرين ـ مجتمع ما بعد صناعى ، وثقافة ما بعد حداثية ـ يصاغ سؤال مشروعية المعرفة بمفردات مختلفة . فقد فقدت الحكاية الكبرى مصداقيتها ، بصرف النظر عن نمط التوحيد الذى تستخدمه ، وبصرف النظر عما إذا كانت حكاية تأملية أم حكاية إنعتاق .

ويمكن إعتبار أفول الحكاية على أنه أحد آثار إزدهار التقنيات والتكنولوجيات منذ الحرب العالمية الثانية ، التى حولت التركيز من غايات الفعل إلى وسائله ؛ كما يمكن اعتباره أحد آثار إعادة نشر الرأسمالية الليبرالية المتقدمة بعد تراجعها تحت حماية الكينزية خلال الفترة ١٩٣٠ ـ ١٩٦٠ ، وهو تجدد ألغى البديل الشيوعى ومنح قيمة للتمتع الفردى بالسلع والخدمات .

ومهما بحثنا عن أسباب على هذا النحو فسوف تكون خيبة الأمل من نصيبنا . وحتى لو تبنينا واحداً أو آخر من هذه الإفتراضات ، فسوف يكون علينا أن نفصل الإرتباط بين الميول المذكورة وبين أفول

القوة الموحدة والمضفية للمشروعية للحكايات الكبرى التأملية والانعتاقية .

ومن المفهوم ، بالطبع ، أن كلا من التجدد والرفاهية الرأسماليين والصعود المحير للتكنولوجيا سيكون لهما تأثير على وضع المعرفة ، لكن لكى نفهم كيف كان العلم المعاصر قابلا لتلك التأثيرات قبل زمن طويل من حدوثها ، فلابد لنا أن نحدد أولا بذور « نزع المشروعية » والعدمية التى كانت كامنة فى الحكايات الكبرى للقرن التاسع عشر .

فى المحل الأول ، يحافظ الجهاز التأملى على علاقة ملتبسة بالمعرفة . إنه يبين أن المعرفة لا تستحق ذلك الإسم إلا إلى المدى الذى تنسخ نفسها فيه (« ترفع نفسها » ، hebt sich auf ؛ تتسامى) بأن تورد مقولاتها فى خطاب من المستوى ـ الثانى (تسمية ذاتية) Outonymie يعمل لكى يمنحها المشروعية . ويعادل هذا القول بأن الخطاب الإشارى denotative فى حالته المباشرة ، ذلك الخطاب الذى يستند على مرجع معين (كيان عضوى حى ، أو خاصية كيميائية ، أو ظاهرة فيزيائية أو ما إلى ذلك) لا يعرف فعلاً ما يظن أنه يعرفه . العلم الوضعى ليس شكلاً من أشكال المعرفة . والتأمل يغتذى على كبته . هكذا تضمر الحكاية التأملية الهيجلية تشككا معيناً تجاه التعلم الوضعى ، كما يعترف هيجل نفسه .

إن العلم الذى لم يكسب نفسه المشروعية ليس علماً حقيقياً ؛ وإذا بدا أن الخطاب الذى كان المقصود منه إضفاء المشروعية عليه ينتمى إلى شكل قبل ـ علمى من المعرفة ، مثل حكاية « مبتذلة » ، عندها يتم

تهبيطه إلى أدنى مرتبة إلى مرتبة ايديولوجيا أو أداة سلطة . ويحدث هذا دائماً إذا كانت قواعد لعبة العلم التى يشجبها الخطاب بوصفها إمبيريقية تطبق على العلم ذاته .

خذ مثلا العبارة التأملية التالية : « إن عبارة « علمية » ما تعد معرفة إذا ، وفقط إذا ، استطاعت أن تأخذ مكانها فى عملية توليد شاملة » السؤال هو : هل هذه العبارة معرفة كما تعرف هى نفسها المعرفة ؟ فقط إذا استطاعت أن تأخذ مكانها فى عملية توليد شاملة . وهو أمر تستطيعه . فكل ما عليها أن تفعله هو أن تفترض سلفاً أن مثل تلك العملية موجودة (حياة الروح) وأنها هى نفسها تعبير عن تلك العملية . وفى الحقيقة ، فإن هذا الافتراض المسبق لاغنى عنه بالنسبة للعبة اللغة التأملية . وبدونه ، لن تكون لغة إضفاء المشروعية مشروعة ؛ وستصاحب العلم فى السقوط من حالق إلى الهراء ، على الأقل إذا صدّقنا كلمة المثالية بهذا الشأن .

لكن هذا الافتراض المسبق يمكن كذلك فهمه بمعنى مختلف تماماً معنى يأخذنا فى اتجاه الثقافة ما بعد الحداثية : يمكننا القول ، تمشياً مع المنظور الذى تبنيناه آنفاً ، إن هذا الافتراض المسبق يحدد منظومة القواعد التى يجب أن يقبلها المرء لكى يلعب اللعبة التأملية . مثل هذا التقييم يفترض أولا ، أننا نقبل أن العلوم « الوضعية » تمثل النمط العام للمعرفة ، وثانياً ، أننا نفهم أن هذه اللغة تتضمن أفتراضات مسبقة شكلية وبديهية معنية يجب أن تجعلها واضحة دائماً . وهذا بالضبط هو ما يفعله ينتشه Nietzsche ، ولو

بمصطلحات مختلفة ، حين يبين أن « العدمية الأوروبية » نتجت عن تحويل متطلبات صدق العلم ضد نفسها .

من هنا ، إذن ، تنشأ فكرة عن المنظور ليست بعيدة تماماً ، على الأقل فى هذا الصدد ، عن فكرة ألعاب اللغة . فما لدينا هنا هو عملية نزع مشروعية يغذيها نفس مطلب إضفاء المشروعية . إن « أزمة » المعرفة العلمية ، التى ظلت الدلائل عليها تتراكم منذ نهاية القرن التاسع عشر ، ليست وليدة إنتشار عشوائى للعلوم ، هو نفسه أحد تأثيرات التقدم فى التكنولوجيا وتوسع الرأسمالية . بل إنها تمثل تآكلاً داخلياً لمبدأ المشروعية فى المعرفة . ثمة تآكل يعمل داخل اللعبة التأملية ، وعن طريق خلخلة نسيج الشبكة الموسوعية التى كان كل علم يجد مكانه فيها ، فإنه يطلق بالتالى سراح هذه العلوم .

هكذا تطرح للتساؤل الخطوط الفاصلة الكلاسيكية بين مختلف حقول العلم ـ تختفى المذاهب ، ويطرأ التداخل عند الحدود بين العلوم ، وتولد من هذا مناطق territories جديدة . تفسح مراتبية التعلم التأملية المجال لشبكة محايثة ، و « مسطحة » من مجالات البحث ، تكون الحدود فيما بينها فى حالة سيولة دائمة . تتشظى « الكليات الجامعية القديمة إلى معاهد ومؤسسات من كل الأنواع ، وتفقد الجامعات وظيفتها فى إضفاء المشروعية التأملى . وإزاء تجريدها من مسئولية البحث (الذى خنقته الحكاية التأملية) ، فإنها تكتفى بنقل ما يعد معرفة مستقرة ، وتضمن من خلال التلقين استنساخ المعلمين وليس إنتاج الباحثين . وهذه هى الحالة التى

يجدها عليها نيتشه ويدينها .

أما إمكانية التآكل الكامنة فى نهج إضفاء المشروعية الآخر ، وهو جهاز الانعتاق المنبثق عن التنوير Aufklarung ، فليست أقل اتساعاً من تلك التى تعمل داخل الخطاب التأملى . لكنها تمس جانباً مختلفاً . إذ أن خاصيتها المميزة تتمثل فى أنها ترسى مشروعية العلم والصدق على أساس إستقلال المحاورين المنخرطين فى الممارسة الأخلاقية ، والاجتماعية ، والسياسية . وكما رأينا ، فإن هناك مشكلات مباشرة فى هذا الشكل من المشروعية : فالاختلاف بين عبارة إشارية denotative ذات قيمة إدراكية وعبارة تقعيدية prescriptive ذات قيمة عملية هو إختلاف ارتباط ، ومن ثم منافسة . وليس ثمة ما يثبت أنه إذا كانت عبارة تصف موقفا واقعيا صادقة ، فإنه ينتج من ذلك أن عبارة تقعيدية تقوم على أساسها (سيكون تأثيرها بالضرورة هو تعديل ذلك الواقع) ستكون عادلة .

خذ ، على سبيل المثال ، باباً مغلقاً . بين « الباب مغلق » و « افتح الباب » ليس ثمة علاقة استنتاج كما تعرف فى منطق القضايا . إذ تنتمى العبارتان إلى منظومتين مستقلتين من القواعد تعرفنان نوعين مختلفين من الإرتباط ، وبالتالى من التنافس . هنا ، فإن تأثير تقسيم العقل إلى عقل إدراكى أو نظرى من جهة ، وعقل عملى من جهة أخرى ، هو مهاجمة مشروعية خطاب العلم : ليس على نحو مباشر ، بل بطريقة غير مباشرة ، بكشف أنه لعبة لغة لها قواعدها الخاصة (تقدم الشروط القبلية للمعرفة عند كانط لمحة أولى منها) وليس لديها

مبرر خاص للإشراف على لعبة الممارسة (ولا لعبة الجماليات ، بقدر ما يتعلق الأمر بها) . هكذا توضع لعبة العلم على قدم المساواة مع الأخريات .

إذا تم تتبع « نزع المشروعية » هذا لأدنى درجة وإذا جرى توسيع مداه (كما يفعل ڤتجنشتين Wittgenstein على طريقته ، وكما يفعل على طريقتهم مفكرون مثل مارتين بوبر Martin Buber وإيمانويل ليڤيناس Emmanuel Leirnas) عندها يصبح الطريق مفتوحاً أمام تيارهام من ما بعد الحداثة : فالعلم يلعب لعبته الخاصة ؛ وليس قادراً على إضفاء المشروعية على ألعاب اللغة الأخرى . فلعبة التقعيد prescription ، مثلا ، تفلت منه . لكنه فى المحل الأول ، ليس قادراً على إضفاء المشروعية على نفسه ، كما افترض التأمل أن بإمكانه أن يفعل .

ويبدو أن الذات الاجتماعية نفسها تذوب فى هذا التناثر لألعاب اللغة . إن الرابطة الاجتماعية لغوية ، لكنها ليست منسوجة بخيط واحد . إنها نسيج يتكون من تداخل اثنتين على الأقل (وفى الحقيقة ، عد غير محدد) من ألعاب اللغة ، تخضعان لقواعد مختلفة . يكتب ڤتجنشتين قائلا : « يمكن النظر إلى لغتنا على أنها مدينة عتيقة متاهة من الشوارع والميادين الصغيرة ، من المنازل القديمة والجديدة ، ومن منازل ذات إضافات من مختلف المراحل : ويحيط بهذا حشد من الأحياء الجديدة بشوارع مستقيمة منتظمة ومنازل متجانسة » . ولكى يوضح أن مبدأ الكل المتجانس unitotality ـ أو المركب

synthesis تحت سطوة ميتا ـ خطاب* معرفى ـ غير قابل للتطبيق فإنه يخضع « بلدة » اللغة لتناقض القياس المركب [المتسلسل] القديم Sorites paradox وذلك بأن يسأل : « كم منزلا أو شارعاً يتطلب الأمر قبل أن تبدأ البلدة فى أن تكون بلدة » ؟

وتضاف لغات جديدة إلى اللغات القديمة ، مكونة ضواحى للبلدة القديمة : « رمزية الكيمياء وتدوين notation حساب التفاضل المتناهى الصغر » . وبعد خمس وثلاثين سنة يمكننا أن نضيف إلى القائمة : لغات الآلات ، ومصفوفات نظرية اللعب ، والنظم الجديدة للتدوين الموسيقى ، ونظم التدوين للأشكال غير الإشارية للمنطق (المنطق الزمنى ، منطق الواجبات deontic ، المنطق الشرطى modal) ، ولغة الشفرة الوراثية ، والخطوط البيانية للبنيات الفونولوجية ، إلى آخره .

وقد يتشكل لدينا انطباع متشائم عن هذا التشظى : فلا أحد يتحدث كل تلك اللغات ، وليست لها ميتا ـ لغة عامة ، ومشروع النظام ـ الذات فاشل وهدف الإنعتاق ليس له علاقة بالعلم ، وجميعنا منغرسون فى وضعية هذا المذهب للتعلم أو ذاك ، والدارسون العارفون قد تحولوا إلى علماء ، وقد أصبحت مهام البحث المنكمشة مقسمة إلى تخصصات صغيرة ولا يمكن لأحد أن يجيدها جميعا .

---

* netadiscourse أو خطاب شارح ـ م .

والفلسفة التأملية أو الإنسانية النزعة مجبرة على التنازل عن واجبات إضفاء المشروعية ، مما يفسر لماذا تواجه الفلسفة أزمة حيثما أصرت على انتحال تلك الوظائف وتختزل إلى دراسة انساق المنطق أو تاريخ الأفكار حيث تكون من الواقعية بما يكفى للتخلى عنها .

وقد فطمت ڤيينا على هذا التشاؤم : ليس فقط الفنانون من أمثال موزيل Musil ، وكراوس Kraus ، وهوفمانشتال Hofmannsthal ، ولوز Loos ، وشونبرج Schonberg ، وبروخ Broch ، بل كذلك الفيلسوفان «ماخ Mach وڤتجنشتين Wittgenstein . وقد حملوا الوعى بـ ،. والمسئولية النظرية والفنية عن نزع المشروعية إلى أبعد مدى ممكن . ويمكننا اليوم أن نقول أن عملية الحداد قد إكتملت .

وما من حاجة لبدء كل شيء من جديد . وقوة ڤتجنشتين أنه لم يختر الوضعية التى كانت تطورها حلّقة ڤيينا لكنه وضع فى بحثه حول العاب اللغة الخطوط العريضة لنوع من المشروعية لا يقوم على أساس الأدائية . وهذا هو الشغل الشاغل للعالم ما بعد الحداثى فقد فقد معظم الناس الحنين للحكاية المفقودة . ولايستتبع ذلك بأية حال أنهم قد إختزلوا إلى الهمجية . وما ينقذهم منها هو معرفتهم بأن المشروعية لا يمكن أن تنبثق إلا من نفس ممارستهم اللغوية وتفاعلهم التواصلى . إن العلم الذى « يخفى إبتسامته فى لحيته » إزاء كل معتقد أخر قد علمهم التقشف القاسى للواقعية ..

المشروعية بواسطة الخطاب الهامشى (البارالوجيا)

دعونا نقول عند هذه النقطة أن الحقائق التى قدمناها بصدد مشكلة مشروعية المعرفة اليوم كافية لأغراضنا . لم نعد نستطيع الاستعانة بالحكايات الكبرى ـ لا نستطيع اللجوء لا إلى جدل الروح ولا حتى إلى تحرير البشرية كمبرر لصلاحية الخطاب العلمى ما بعد الحداثى . لكن ، وكما رأينا لتونا ، تظل الحكاية الصغيرة petit recit هى الشكل الجوهرى للإبتكار الخيالى ، وبالأخص فى العلم وفضلا عن ذلك ، فإن مبدأ الاجماع بوصفه معياراً للصلاحية يبدو أنه غير كاف وله صياغتان . فى الأولى ، يكون الاجماع اتفاقاً بين بشر ، يعرفون بأنهم أذهان عارفة وإرادات حرة ، ويتم الحصول عليه من خلال الحوار . وهذا هو الشكل الذى طوره هابرماس ، لكن مفهومه قائم على أساس صلاحية حكاية الإنعتاق . وفى الثانية ، يكون الإجماع أحد مكونات النظام ، الذى يستغله لكى يحافظ على ويحسن أداءه . أنه موضوع الإجراءات الإدارية ، بالمعنى الذى يقصده لومان Luhmann . وفى هذه الحالة ، تكون صلاحيته الوحيدة هى أنه أداه تستخدم فى اتجاه تحقيق الهدف الحقيقى ، الذى يضفى المشروعية على النظام ـ إلا وهو السلطة .

من ثم فإن المشكلة هى تحديد ما إذا كان من الممكن أن يكون لدينا شكل من المشروعية لا يقوم إلا على الخطاب الهامشى [البارالوجيا] paralogy . ويجب التمييز بين الخطاب الهامشى

وبين التجديد : فالأخير تحت سيطرة النظام ، أو على الأقل يستخدمه النظام لتحسين كفاءته ؛ أما الأول فهو حركة [نقلة]* move (لا يتم فى العادة إدراك أهميتها إلا فيما بعد) يتم لعبها فى براجماتية المعرفة . وحقيقة أن الحالة عادة ما تكون فى الواقع ، لكن ليس بالضرورة ، أن أحدهما يتحول إلى الآخر لا تمثل أية صعوبات بالنسبة للفرضية .

وإذا عدنا إلى وصف البراجماتية العلمية .. فلابد الآن من التشديد على الانشقاق . فالاجماع هو أفق لا يتم بلوغه أبداً . والبحث الذى يجرى تحت جناح نموذج paredigm يميل إلى إقرار الاستقرار ؛ إنه مثل استغلال « فكرة » تكنولوجية ، أو اقتصادية ، أو فنية . لا يمكن التقليل من شأنه . لكن المدهش هو أن شخصاً ما دائماً ما يأتى ليوقع الاضطراب فى نظام « العقل » . من الضرورى طرح وجود قوة تقلقل القدرة على التفسير ، تتبدى فى تعميم معايير جديدة للفهم أو ، إذا فضلنا ، فى اقتراح إقامة قواعد جديدة تحدد حدود مجال بحث جديد بالنسبة للغة العلم . وهذا ، فى سياق النقاش العلمى ، هو نفس العلمية التى يسميها توم Thom باسم التوليد المورفولوجى morphogenesis . وهى ليست دون قواعد (فهناك أنواع من الكوارث) ، لكنها دائما ما تتحدد موضعيا . وبتطبيق هذه الخاصية على النقاش العلمى ووضعها فى إطار زمنى ، فإنها تتضمن

* move : حركة او نقلة مثلما فى لعبة الشطرنج وغيرها - م .

أن « الاكتشافات » غير قابلة للتنبؤ . وبالنسبة لفكرة الشفافية ، فإنها عامل يولد بقعاً عمياء ويؤجل الاجماع .

هذا الموجز يجعل من السهل رؤية أن نظرية الأنساق ونوع المشروعية الذى تقترحه ليس لهما أى أساس علمى على الإطلاق ؛ والعلم نفسه لا يعمل طبقا لنموذج هذه النظرية عن النسق ، كما يستبعد العلم المعاصر إمكانية استخدام مثل هذا النموذج لوصف المجتمع .

فى هذا السياق ، دعونا نفحص نقطتين هامتين فى حجة لومان Luhmann . فمن ناحية ، لايمكن للنظام أن يعمل إلا عن طريق إختزال التعقيد ، ومن ناحية أخرى ، يجب أن يحث على مواءمة التطلعات الفردية مع غاياته هو . واختزال التعقيد مطلوب للحفاظ على قدرة قوة النظام . فلو أمكن تداول كل الرسائل بحرية بين جميع الأفراد ، فإن كمية المعلومات التى سيتوجب أخذها فى الاعتبار قبل إتخاذ الاختيار الصحيح سوف تعطل القرارات بدرجة ملحوظة ، وبذلك تخفض الأدائية . والسرعة ، فعليا ، هى أحد مكونات قوة النظام .

سيثار اعتراض أن هذه الآراء الجزيئية يجب أن توضع فى الاعتبار حقاً لو أريد تجنب خطر وقوع اضطرابات خطيرة ، ويجيب لومان ـ وهذه هى النقطة الثانية ـ بأن من الممكن توجيه التطلعات الفردية من خلال عملية « شبه تأهيل » quasi - apprenticeship ، « خالية من كل تشوش » ، وذلك لجعلها متمشية مع قرارات النظام .

القرارات ليس عليها أن تحترم تطلعات الأفراد : فالتطلعات عليها أن تتطلع إلى القرارات ، أو على الأقل إلى تأثيراتها . يجب أن تجعل الإجراءات الإدارية الأفراد « يريدون » ما يحتاجه النظام لكى يعمل جيداً ، ومن السهل رؤية الدور الذى يمكن أن تلعبه تكنولوجيا التليماتيكس* Telematics فى ذلك .

لا يمكن إنكار أن ثمة قوة إقناع فى فكرة أن السيطرة والتحكم السياقيين هما أفضل على نحو متأصل من غيابهما . فمعيار الأدائية له « مميزاته » . إنه يستبعد من ناحية المبدأ الإنتماء إلى خطاب ميتافيزيقى ؛ يتطلب إنكار الحكايات الخرافية fables ويطالب بعقول صافية وإرادات باردة ؛ ويستبدل تعريف الجواهر بحساب التفاعلات ، ويجعل « اللاعبين » يتحملون المسئولية ليس فقط عن العبارات التى يقترحونها ، بل كذلك عن القواعد التى يخضعون لها تلك العبارات لكى يجعلوها مقبولة . إنه يسلط الضوء بوضوح على الوظائف البراجماتية للمعرفة ، إلى المدى الذى يجعلها تبدو مرتبطة بمعيار الكفاءة : ذرائعية وضع الحجج ، وإنتاج البرهان ، ونقل العلم ، وتأهيل الخيال .

كذلك يساهم فى رفع كل ألعاب اللغة إلى مرتبة المعرفة بالذات ، حتى تلك التى لا تدخل فى مجال المعرفة المعيارية . إنه يميل إلى دفع الخطاب اليومى ليصبح ميتا ـ خطاب : فالعبارات العادية تكشف

---

* Telematics علوم الاتصال عن بعد ـ م .

الآن عن نزوع إلى الاستشهاد بنفسها ، وتميل المواقع البراجماتية المختلفة إلى إقامة إرتباط غير مباشر حتى بالرسائل الراهنة المتعلقة بها . وأخيراً ، فإنه يوحى بأن مشكلات الاتصال الداخلى التى تمر بها طائفة العلماء أثناء عملها فى فك وإعادة تركيب لغاتها قابلة للمقارنة فى طبيعتها بالمشكلات التى يمر بها المجموع الاجتماعى وذلك حين يتوجّب عليه ، وقد حرم من ثقافته الحكائية ، أن يعيد فحص اتصاله الداخلى نفسه وأن يتساءل خلال هذه العملية عن طبيعة مشروعية القرارات التى تتخذ باسمه .

وأقول أيضاً ، مخاطراً بأن أصدم القارىء ، بأن بإمكان النظام أن يعد الصرامة بين مميزاته . ففى داخل إطار معيار السلطة ، لا يكتسب مطلب (أى ، شكل من التقعيد) شيئا فى المشروعية بفضل كونه قائماً على أساس عناء حاجة غير ملباه . فالحقوق لا تنبع من العناء ، بل من حقيقة أن تخفيف العناء يحسن أداء النظام . وحاجات أشد المحرومين لا يجب أن تستخدم كمنظم للنظام من ناحية المبدأ : فحيث أن وسائل إشباعها معروفة فعلا ، فإن أشباعها الفعلى لن يحسن أداء النظام ، بل سيزيد فقط من نفقاته . والمحظور الوحيد هو أن عدم إشباعها يمكن أن يحدث القلاقل فى المجموع . مما هو ضد طبيعة القوة أن يحكمها الضعف . لكن من طبيعتها إثارة مطالب جديدة المقصود منها هو أن تقود إلى إعادة تعريف معايير « الحياة » . بهذا المعنى ، يبدو النظام آلة طليعية تجر البشرية خلفها ، نازعة إنسانيتها لكى تعيد أنسنتها على مستوى آخر من

القدرة المعيارية . يعلن التكنوقراطيون أنهم لا يستطيعون أن يثقوا بما يحدده المجتمع كإحتياجات له ؛ إنهم « يعرفون » أن المجتمع لا يمكنه أن يعرف احتياجاته الخاصة حيث أنها ليست متغيرات مستقلة عن التكنولوجيات الجديدة . تلك هى غطرسة صانعى القرار ـ وعماهم أيضاً .

وما تعنيه « غطرستهم » هو أنهم يماهون بين أنفسهم وبين النظام الاجتماعى مدركاً على أنه كل يسعى إلى أكثر وحدة أدائية ممكنة له . وإذا نظرنا إلى براجماتية العلم ، لعلمنا أن مثل هذا التماهى مستحيل : فمن ناحية المبدأ ، لا يجسد أى عالم المعرفة أو يتجاهل « احتياجات » مشروع بحثى ، أو تطلعات باحث ، بحجة أنها لا تضيف إلى أداء « العلم » ككل . والإجابة التى عادة ما يقدمها باحث رداً على مطلب ما هى : « سيكون علينا أن نرى ، إحك لى قصتك » . من ناحية المبدأ ، فإنه لا يحكم سلفاً بأن حالة » ما قد أغلقت فعلا أو بأن سلطة « العلم » ستعانى إذا أعيد فتحها . وفى الحقيقة ، فإن العكس هو الصحيح .

وبالطبع ، لا يحدث الأمر دائما على هذا النحو فى الواقع ، فقد رأى عدد لا يحصى من العلماء « تحركهم » [نقلتهم] move ينال التجاهل والكبت ، أحيانا طوال عقود ، لأنه يهز بشكل مفرط العنف استقرار المواقف المقبولة ، ليس فقط فى الجامعة والمراتبية العلمية ، بل كذلك فى الإشكالية . وكلما كان « التحرك » أقوى ، كلما زاد احتمال حرمانه من الحد الأدنى من الاجماع ، بالضبط لأنه يغير

قواعد اللعبة التى أقيم الاجماع على أساسها . لكن حين تتصرف مؤسسة معرفة بهذه الطريقة ، فإنها تتصرف مثل مركز قوة عادى يحكم سلوكه مبدأ الاتزان الداخلى homeostasis .

هذا السلوك إرهابى ، مثله مثل سلوك النظام كما وصفه لومان . وأعنى بالإرهاب الكفاءة المتحصلة عن طريق تصفية ، أو التهديد بتصفية ، لاعب ما من لعبة اللغة التى يشاركه المرء فيها ، يتم إسكاته أو يوافق ، ليس لأنه قد تم دحضه ، بل لأن قدرته على المشاركة أصبحت مهددة (ثمة طرق عديدة لمنع شخص ما من اللعب) ، وغطرسة صانعى القرار ، التى ليس لها نظير فى العلوم من ناحية المبدأ ، تتمثل فى ممارسة الإرهاب . إنها تقول : « كيف تطلعاتك لأغراضنا ـ وإلا » .

وحتى الإباحة تجاه مختلف الألعاب قد جعلت متوقفة على الادائية . وإعادة تعريف معايير الحياة يتمثل فى تعزيز كفاءة النظام للسلطة . وكون هذه هى الحال هو أمر واضح على نحو خاص فى إدخال تكنولوجيا التليماتيكس telematics : إذ يرى التكنوقراطيون فى التليماتيكس وعداً بإضفاء التحرر والثراء على التفاعلات بين المتحدثين interlocutors ؛ لكن ما يجعل هذه العملية جذابة بالنسبة لهم هو أنها ستتسبب فى إحداث توترات جديدة فى النظام ، وهذه التوترات ستؤدى إلى تحسين فى أدائيته .

إلى المدى الذى يكون فيه العلم إختلافياً ، تقدم براجماتيته النموذج المضاد لنموذج النظام المستقر . فأية عبارة تعد جديرة

بالإبقاء عليها فى اللحظة التى تحدد فيها إختلافا عما هو معروف فعلا ، وبعد العثور على حجة وبرهان يؤيدانها . العلم هو نموذج « نسق مفتوح » open system ، تكون فيه عبارة ما صالحة إذا كانت « تولد أفكاراً » ، أى ، إذا كانت تولد عبارات أخرى وقواعد لعب أخرى . ولا يملك العلم ميتا ـ لغة عامة يمكن تحويل كل اللغات الأخرى إليها وتقييمها . وهذا ما يمنع تماهيه مع النظام ومع الإرهاب ، إذا أخذنا كل شىء فى الاعتبار . وإذا كانت التفرقة بين صانعى القرار وبين المنفذين موجودة فى طائفة العلماء (وهى موجودة) ، فإنها إحدى حقائق النظام الاجتماعى ـ الاقتصادى وليست إحدى حقائق براجماتيات العلم ذاته . وهى فى الحقيقة إحدى العقبات الرئيسية أمام التطور الأبداعى للمعرفة .

يصبح سؤال المشروعية العام كالتالى : ما هى العلاقة بين النموذج المضاد الخاص ببراجماتيات العلم وبين المجتمع ؟ هل يقبل التطبيق على السحب الضخمة من مادة اللغة والتى تشكل مجتمعا ؟ أم أنه محدود بحدود لعبة التعلم ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فما الدور الذى يلعبه بالنسبة للرباط الاجتماعى ؟ هل هو فكرة مستحيلة عن مجتمع مفتوح ؟ هل هو عنصر جوهرى بالنسبة للمنظومة الفرعية من صانعى القرار ، الذين يفرضون على المجتمع معيار الأداء الذى يرفضونه بالنسبة لأنفسهم ؟ أما أنه ، على العكس ، رفض للتعاون مع السلطات ، تحرك فى اتجاه الثقافة المضادة ، مع الخطر المصاحب

المتمثل فى أن كل إمكانية للبحث سوف تمنع نظراً للافتقار إلى التمويل ؟

منذ بداية هذه الدراسة ، شددت على الاختلافات (ليس الشكلية فحسب ، بل البراجماتية أيضا) بين مختلف ألعاب اللغة ، خصوصاً بين الألعاب الإشارية dendative ، أو المعرفية ، والألعاب التقعيدية ، أو ألعاب الفعل . تتركز ذرائعية العلم حول المنطوقات الإشارية ، التى هى القاعدة التى تبنى عليها مؤسسات التعليم (المعاهد ، المراكز ، الجامعات ، إلخ) . لكن تطورها ما بعد الحداثى يجلب إلى مكان الصدارة « حقيقة » حاسمة : هى أنه حتى المناقشات حول العبارات الإشارية بحاجة إلى أن تكون لها قواعد . والقواعد ليست منطوقات إشارية بل تقعيدية peescriptive ، يكون من الأفضل لنا أن نسميها منطوقات ميتا ـ تقعيدية metaprescriqtive لتجنب الخلط (فهى تقعد ما يجب أن تكون عليه تحركات movesألعاب اللغة لكى تكون مقبولة) . ووظيفة النشاط الاختلافى أو الخيالى أو البارالوجى لبراجماتيات العلم الحالية هى إبراز هذه الميتا ـ تقعيدات (الافتراضات المسبقة للعلم) ومطالبة الاعبين بقبول أخرى غيرها . والمشروعية الوحيدة التى يمكن أن تجعل هذا النوع من الطلب مقبولاً هى أنه سيولد أفكاراً ، أو عبارات جديدة ، بتعبير آخر .

وليس للبراجماتيه الاجتماعية « بساطة » البراجماتية العلمية . إنها وحش يتشكل من تداخل شبكات عديدة من أنواع متنافرة الشكل من المنطوقات (إشارية ، تقعيدية ، أدائية ، تقنية ، تقييمية ،

إلخ) . وما من سبب للاعتقاد بأنه سيكون من الممكن تحديد الميتا ـ تقعيدات المشتركة بين كل ألعاب اللغة هذه أو أن اجماعاً قابلا للمراجعة مثل الاجماع السارى عند لحظة معينة بين الطائفة العلمية يمكن أن يضم المجموع الكلى للميتا ـ تقعيدات التى تنظم مجمل العبارات المتداولة فى المجموع الاجتماعى . وفى الحقيقة ، فإن الأفول المعاصر لحكايات إضفاء المشروعية ـ سواء كانت تقليدية أم « حديثة » (تحرير البشرية ، تحقق الفكرة) ـ مرتبط بالتخلى عن هذا الاعتقاد . غيابه هو ما تحاول أن تعوضه إيديولوجية « النظام » بإدعاءاتها بأنها كلية ، وما تعبر عنه بكلبية Cynicism معيارها فى الأداء .

لهذا السبب ، لا يبدو ممكنا ، ولا حتى متعقلا ، أن نتبع هابرماس فى توجيه تناولنا لمشكلة المشروعية فى اتجاه بحث عن الاجماع الشامل من خلال ما يسميه Diskurs ، أو بعبارة أخرى ، حوار طرح الحجج .

فسوف يعنى هذا افتراض افتراضين ، الأول أن من الممكن لكل المتحدثين أن يتفقوا على تلك القواعد أو الميتا ـ تقعيدات الصالحة بشكل شامل بالنسبة لألعاب اللغة ، بينما من الواضح أن ألعاب اللغة متنافرة الأشكال ، وخاضعة لمجموعات متنافرة من القواعد البراجماتية .

والافتراض الثانى هو أن هدف الحوار هو الإجماع . لكن ، كما أوضحت فى تحليل براجماتيات العلم ، فإن الاجماع هو حالة خاصة

من المناقشة ، وليس غايتها . فغايتها ، على النقيض ، هى الخطاب الهامشى (البارالوجيا) paralogy . هذه الملاحظة المزدوجة (تنافر القواعد والبحث عن الانشقاق) يدمر اعتقاداً مازال كامناً خلف بحث هابرماس ، ألا وهو أن البشرية بوصفها ذاتاً جمعية (كلية) تسعى إلى تحررها المشترك من خلال تنظيم « التحركات » المسموح بها فى كل العاب اللغة وأن مشروعية أية عبارة تكمن فى مساهمتها فى ذلك التحرر .

ومن السهل رؤية أى وظيفة يؤديها هذا الالتجاء فى حجة هابرماس ضد لومان . إذ أن الـ Diskuis هو سلاحه الأخير ضد نظرية النظام المستقر . القضية جيدة ، لكن الحجة ليست كذلك . فقد أصبح الاجماع قيمة مضى أوانها ومشكوك فيها لكن العدالة كقيمة لم يفت أوانها ولا هى مشكوك فيها . وهكذا لابد أن نتوصل إلى فكرة وممارسة للعدالة لا ترتبط بفكرة الاجماع .

والإقرار بالطبيعة المتنافرة شكليا لألعاب اللغة هو خطوة أولى فى هذا الاتجاه . وبديهى أن هذا يتضمن نبذ الإرهاب ، الذى يفترض أنها متماثلة الشكل ويحاول أن يجعلها كذلك . والخطوة الثانية هى مبدأ أن أى إجماع على القواعد التى تحدد لعبة ما وعلى « التحركات » التى يمكن لعبها فيها لابد أن تكون موضعية ، وبعبارة أخرى ، متفق عليها من جانب اللاعبين الحاليين لها وخاضعة للإلغاء المحتمل . من هناك يحبذ التوجه تعددية وميتا ـ حجج متناهية ،

وأعنى بذلك حججاً تتعلق بالميتا ـ تقعيدات ومحدودة فى الزمان والمكان .

هذا التوجه يناظر المسار الذى يتخذه حالياً التفاعل الاجتماعى : فالعقد المؤقت يحل فى الممارسة محل المؤسسات الدائمة فى المجالات المهنية ، والعاطفية ، والجنسية ، والثقافية ، والعائلية ، والدولية ، وكذلك فى الشئون السياسية . وهذا التطور ملتبس بالطبع : فالنظام يحبذ العقد المؤقت بسبب مرونته الأكبر ، وتكلفته الأقل ، والزخم الإبداعى للدوافع المصاحبة له ـ وكل هذه العوامل تسهم فى زيادة الأدائية . وعلى أية حال . ليس هناثمة احتمال لإقتراح بديل « نقى » للنظام : فنحن جميعا نعلم الآن ، بينما السبعينات تأتى إلى نهايتها ، أن أى محاولة لوضع بديل من هذا النوع سينتهى بها الأمر إلى أن تشابه النظام الذى كان المقصود منها أن تحل محله . ويجب أن نكون سعداء لأن الميل بإتجاه العقد المؤقت هو ميل ملتبس : لأنه ليس خاضعاً تماماً لهدف النظام ، لكن النظام يتحمله . ويشهد هذا على وجود هدف آخر فى داخل النظام : هو معرفة ألعاب اللغة بوصفها كذلك وقرار تولى المسئولية عن قواعدها وتأثيراتها . وأبرز تأثيرات ذلك هو بالضبط ما يجعل تبنى القواعد صالحاً ـ أى السعى إلى الخطاب الهامشى (البارالوجيا) .

ونحن أخيراً فى وضع يجعلنا نفهم كيف يؤثر إدخال الكومبيوتر لإدارة المجتمع على هذه الإشكالية . إذ يمكن أن يكون الحاسب الالكترونى هو الأداة « الحلم » للسيطرة على ، والتحكم فى نظام

السوق ، الممتد ليشمل المعرفة نفسها والذى يحكمه بشكل شامل مبدأ الأدائية ، فى هذه الحالة ، سيتضمن حتماً إستخدام الإرهاب . لكنه يستطيع كذلك أن يعاون المجموعات التى تناقش الميتا ـ تقعيدات بإمدادها بالمعلومات التى عادة ما تفتقدها من أجل اتخاذ قرارات قابلة للمعرفة . والخط الذى يجب أن يسلكه إدخال الكومبيوتر لكى ينتهج ثانى هذين الطريقين هو ، من ناحية المبدأ ، أمر بسيط جداً : أتيحوا للجمهور الوصول الحر إلى بنوك الذاكرة والمعلومات عندها ستكون ألعاباً اللغة ألعاباً ذات معلومات كاملة فى أى لحظة معطاة . لكنها ستكون أيضاً ألعاباً ذات محصلة ـ ليست ـ صفرية* ، وبفضل هذه الحقيقية لن يخاطر النقاش أبداً بأن يثبت فى وضع اتزان حد أدنى ـ حد أقصى لأنه قد استنفد رهاناته . فالرهانات ستكون هى المعرفة (أو المعلومات ، إذا شئت) ، وإحتياطى المعرفة ـ أى إحتياطى اللغة من المنطوقات الممكنة ـ لا ينفد . وهذا يرسم الخطوط العامة لسياسة ستحترم كلا من الرغبة فى العدالة والرغبة فى المجهول . .

---

* اللعبة ذات المحصلة الصفرية أو اللعبة الصفرية هى التى تحتسب فيها مكسب أحد الطرفين خسارة للطرف الآخر ـ م .

فريدريك جيمسون

نظريات ما بعد الحديث

إن مشكلة مابعد الحداثة ـ كيف يجب وصف خصائصها الأساسية ، وما إذا كانت حتى توجد فى المقام الأول ، وما إذا كان نفس المفهوم ذا فائدة على الإطلاق ، أم أنه ، على النقيض ، تعمية ـ هذه المشكلة هى فى وقت واحد مشكلة جمالية وسياسية . والمواقف المتنوعة التى يمكن اتخاذها منها منطقياً ، مهما كانت المفردات التى تصاغ بها ، يمكن دائماً توضيح أنها تطور رؤى للتاريخ يكون فيها تقييم اللحظة الاجتماعية التى نعيشها اليوم هو موضوع توكيد أو رفض سياسى أساساً . وفى الحقيقة ، فإن نفس الفرضية التى تتيح السجال تدور حول افتراض مسبق أولى ، واستراتيجى حول نظامنا الاجتماعى : إذ أن منح أصالة تاريخية معينة لثقافة مابعد حداثية يعنى ضمنياً كذلك تأكيد اختلاف بنيوى جذرى ما بين ما يسمى أحياناً بالمجتمع الاستهلاكى وبين اللحظات الأسبق من الرأسمالية التى انبثق منها .

إلا أن الاحتمالات المنطقية المتنوعة ترتبط بالضرورة باتخاذ موقف من ذلك الموضوع الآخر المتضمن فى نفس توصيف مابعد الحداثة ذاته ، أعنى ، تقييم ما يجب تسميته الآن باسم الحداثة العليا أو الكلاسيكية . وفى الحقيقة ، فإننا حين نجرى ثبتاً أولياً للأعمال الفنية الثقافية المتنوعة التى يمكن بشكل مناسب توصيفها بأنها مابعد

حداثية ، يواجهنا إغراء قوى بالبحث عن « التشابه العائلى » لتلك الأساليب والانتاجات المتنافرة ، ليس فيما بينها بل فى دافع حداثى أعلى شائع وجماليات تقف جميع هذه الأساليب والإنتاجات كرد فعل عليها ، بطريقة أو بأخرى .

إلا أن السجالات المعمارية ، المناقشات الافتتاحية لمابعد الحداثة كأسلوب ، لها ميزة جعل الرنين السياسى لهذه المسائل التى تبدو جمالية شيئاً لا مفر منه وتتيح اكتشافه فى المناقشات الأكثر شفرية أو تستراً فى الفنون الأخرى . وعلى العموم ، يمكن فصل أربعة مواقف عامة من مابعد الحداثة من تنويعه الأحكام الأخيرة حول هذا الموضوع ؛ لكن ، حتى هذا المخطط البسيط نسبياً ، أو **التوليفة** Combinatoire ، يتعقّد أكثر نتيجة انطباع المرء بأن كل واحد من هذه الاحتمالات قابل لأن يكون إما تعبيراً تقدمياً من الناحية السياسية أو تعبيراً تقدمياً رجعياً من الناحيه السياسية (وأنا اتحدث الآن من منظور ماركسى أو يسارى بوجه عام) .

إذ يمكن للمرء ، مثلاً ، أن يحيى قدوم مابعد الحداثة من موقف مناهض للحداثة أساساً[1] ويبدو أن جيلاً أسبق من المنظرين (وبالأخص إيهاب حسن) قد فعلوا شيئاً من هذا القبيل حين تناولوا الجماليات مابعد الحداثية فى علاقتها بموضوعات تنتمى أكثر إلى مابعد البنيوية (هجوم مجلة **تل كل** Tel euel على ايديولوجيا التمثيل representaion ، « نهاية الميتافيزيقا الغربية » لدى هايدجر أو ديريدا Darrida) ، حيث تجرى تحية ذلك الشىء الذى لم يكن يطلق

عليه بعد اسم مابعد الحداثة (راجع النبوءة الطوباوية فى نهاية كتاب فوكوه **نظام الأشياء*** The Order of Things) باعتباره مقدم طريقة جديدة تماما فى التفكير والوجود فى العالم . لكن حيث أن احتفاء حسن يتضمن كذلك عدداً من المعالم الأكثر تطرفاً للحداثة العليا (جويس ، ومالارميه) ، فإن هذا سيكون موقفاً ملتبساً نسبياً لولا الحفاوة المصاحبة بتكنولوجيا معلومات متقدمة جديدة تحدّد الصلة بين تلك الاستحضارات وبين الأطروحة السياسية القائلة بـ **مجتمع مابعد صناعى** بالمعنى المحدد .

كل هذا تم نزع الالتباس عنه بدرجة كبيرة فى كتاب توم وولف Tom Wolfe بعنوان من **الباوهاوس إلى منزلنا** From Bawhaws to our House ، الذى هو فيما عدا ذلك كتاب غير متميز يقدم تقريراً عن المناظرات المعمارية الأخيرة بقلم كاتب تمثل الصحافة الجديدة New Jaurnalism نفسها لديه إحدى تنويعات مابعد الحداثة . إلا أن ما يثير الاهتمام ويميز هذا الكتاب هو غياب أى احتفاء طوباوى بما بعد الحداثى ، وكذلك ، وهذا أكثر إدهاشاً ، الكراهية المتقدة لما هو حديث والتى تنضح مما هو فيما عدا ذلك تهكم إجبارى على طريقة الكامب* Camp من البلاغة ؛ وهذا الشعور ليس جديداً ، بل إنه قديم العهد

---

* هذا هو عنوان الترجمة الانجليزية لكتابة فوكوه . أما العنوان الأصى الفرنسى هو الكلمات والأشياء Les Mots ets Choses ـ م .

* Camp اسم اطلقته سوزان سونتاج على إبداع فنانى الستينات الامريكيين المثلين لجيل البيتس Peats ـ م .

وعتيق . فكأن الفزع الأصلى الذى انتاب متفرجى الطبقة المتوسطة الأوائل الذين شهدوا الحديث نفسه ـ أول مبانى لوكوربوزييه ، بيضاء مثل الكاتدرائيات الأولى المبنية لتوها فى القرن الثانى عشر ، وأول رؤوس بيكاسو الفضائحية ذات العينين على جانب واحد من الرأس كسمكة مفلطحة ، و« الغموض » المذهل للطبعات الأولى من **يوليسس** Ulysses أو **الأرض الخراب** The Wastrland ـ هذا الاحتقار الذى يضمره المتزمتون الأصلاء ، المنغلقون الأغبياء Spiessbürger* ، البورجوازيون ، أو أقران بابيت* فى شارع مين ستريت Main Street ، كأنه قد عاد إلى الحياة فجأة ، مشبعاً الانتقادات اللاحقة للحداثة بروح شديدة الاختلاف ايديولوجيا يكون تأثيرها ، على العموم ، هو أن توقظ فى القارىء من جديد تعاطفاً ، مماثلاً فى قدمه ، مع الدوافع السياسية ـ الأصلية ، الطوباوية ، المناهضة للطبقة المتوسطة ، والتى تنتمى إلى حداثة عليا انقرضت هى نفسها الآن . وهكذا يقدم نقد وولف اللاذع مثالاً بحجم كتاب مدرسى على الطريقة التى يمكن بها لرفض نظرى ، متعقل ومعاصر ، للحديث ـ ينبع قدر كبير من قوته التقدمية من حسّ جديد بما هو

---

* Babbitry : أى أصحاب الأعمال المتمسكون بشكل مطلق بقيم الطبقة المتوسطة . أمثال بابيت بطل رواية سنكليرلويس ـ م .

** Spiessbirger : تقال للمحافظ الغبى المتعصب لطريقته فى الحياة لا يرى سواها ، المنغلق سواء فى الأفكار او اسلوب الحياة . المتزمت الذى يكره الجديد الذى لا يعرفه كما يكره الأجانب ـ م .

حضرى ومن خبرة أصبحت الآن كبيرة بتدمير الأشكال الأقدم للحياة الجماعية والحضرية باسم أرثوذكسية حداثية عليا ـ أن يعاد تملكه بسهولة وإجباره على خدمة سياسة ثقافية رجعية صريحة .

عندئذ ، تجد هذه المواقف ـ ضد الحداثى ، مع مابعد الحداثى ـ عدداً مقابلاً وقلباً بنيوياً لها فى مجموعة من الأحكام المضادة التى تستهدف فضح إدعاء ولامسئولية مابعد الحداثى عموماً عن طريق إعادة توكيد الدافع الأصيل لتقاليد حداثية ـ عليا لا تزال تعتبر حية وفعالة . والبيانان التوأمان هيلتون كرامر Hilton Kramer فى العدد الافتتاحى لصحيفة **نيوكرايتيريون** [المعيار الجديد] Naw Criterion ، يطوران هذه الآراء بقوة مقيمين تضاداً بين المسئولية الأخلاقية لـ « روائع » وآثار الحداثة الكلاسيكية وبين اللامسئولية والسطحية الأساسيتين لمابعد الحداثة ترتبط بالكامب وبـ « الظُرف » الذى يعد أسلوب وولف مثالاً ناضجاً وبديهياً عليه .

أما الأمر الأكثر تناقضاً فهو أن وولف وكرامر يشتركان فى الكثير من الناحية السياسية ؛ ويبدو أن ثمة عدم اتساق معين فى الطريقة التى يسعى بها كرامر لكى يمحو من « الجدية العليا » لكلاسيكيات الحداثى موقفها المناهض جوهرياً للطبقة المتوسطة والعاطفة السياسية ـ الأصلية التى تفسر رفض الحداثيين العظام للمحرمات الفيكتورية والحياة العائلية ، لإضفاء الطابع السلعى ، وللاختناق المتزايد الذى تسببه رأسمالية تدنس المقدسات ، من ابسن Ibsen إلى لورنس Lawrence ، من فان جوخ Van Gogh إلى جاكسون بولاك

Jackson Pollack . أن محاولة كرامر البارعة لاستيعاب هذا الموقف الواضح العداء للبورجوازية لدى الحداثيين العظام ضمن « معارضة موالية » تغذيها البورجوازية نفسها سراً ، عن طريق المؤسسات والمنح ، بينما تبدو هى غير مقنعة بشكل لافت ، هذه المحاولة تتيحها بالتأكيد تناقضات السياسة الثقافية للحداثة نفسها ، التى تعتمد أوجه نفيها على استمرار ما ترفضه وتقيم علاقة تعايش عضوى مع رأس المال ـ حين لا تتوصل (إلا فى أحيان نادرة جداً ، مثلما فى حالة بريخت) إلى وعى ذاتى سياسى أصيل .

لكن من الأسهل فهم تحرك كرامر هنا حين يتم توضيح المشروع السياسى للنيوكرايتيريون ؛ فمن الواضح أن مهمة الصحيفة هى محو الستينات ذاتها وما تبقى من ميراثها ، إلقاء مجمل تلك الفترة فى غياهب ذلك النوع من النسيان الذى استطاعت الخمسينات أن تدبره للثلاثينات ، أو استطاعت العشرينات أن تدبره للثقافة السياسية الثرية فى حقبة ما قبل الحرب العالمية الأولى . ومن ثم ، تضع **النيوكرايتيريون** نفسها فى خدمة هذا الجهد ، المستمر والذى يعمل فى كل مكان اليوم ، من أجل بناء نوع من الثورة الثقافية المضادة المحافظة الجديدة ، التى تتراوح مفرداتها من الجماليات وحتى الدفاع النهائى عن العائلة والدين . ومن التناقض ، إذن ، لهذا المشروع السياسى أساساً أن يرثى صراحة للوجود الشامل للسياسة فى الثقافة المعاصرة ـ وهى عدوى انتشرت بدرجة كبيرة خلال

الستينات لكن كرامر يعتبرها مسئولة عن الحمق الأخلاقى لمابعد الحداثة فى فترتنا .

والمشكلة مع هذه العملية ـ التى لا غنى عنها بوضوح من وجهة النظر المحافظة ـ أن بلاغتها التى تشبه العملة الورقية لاتبدو مدعومة باحتياطى الذهب المتمثل فى سلطة الدولة ، مهما كان السبب ، مثلما كانت الحال مع المكارثية Mc Carthyism أو خلال فترة حملات بالمر Palmer . إذ يبدو أن فشل حرب ڤيتنام ، على الأقل فى الوقت الحاضر ، قد جعل ممارسة السلطة القمعية مستحيلاً[٢] وأكسب الستينات بقاء فى الذاكرة والخبرة الجمعيتان لم تتمتع به تقاليد الثلاثينات أو فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى . من هنا تميل « الثورة الثقافية » لدى كرامر غالباً إلى الانزلاق إلى حنين رخو ومفرط العاطفية للخمسينات وحقبة أيزنهاور .

وعلى ضوء ما أوضحناه بالنسبة لمجموعة سابقة من المواقف إزاء الحداثة ومابعد الحداثة ، لن يكون مدهشاً أنه بالرغم من الايديولوجيا المحافظة بصراحة لهذا التقييم الثانى للمشهد الثقافى المعاصر ، سيكون من الممكن أيضاً إعادة تملك هذا المشهد الثقافى ضمن إطار خط أكثر تقدماً بالتأكيد فى هذا الموضوع . ونحن مدينون ليورجن هابرماس[٣] Jiirgen Habermas بهذا القلب وإعادة الصياغة الدراميين لما يظل يعد توكيداً للقيمة العليا للحداثى ورفضاً لنظرية وممارسة مابعد الحداثة . لكن خطيئة مابعد الحداثة ، بالنسبة لها برماس ، تتمثل بشكل محورى جداً فى وظيفتها الرجعية من الناحية

السياسية ، بوصفها المحاولة الجارية فى كل مكان للتشكيك فى دافع حداثى يربطه هابرماس نفسه بالتنوير البورجوازى وروحه التى لا تزال تعميميه وطوباوية . ومع أدورنو Adorno نفسه ، يسعى هابرماس لاستنقاذ وإعادة إحياء ذكرى ما يراه الاثنان على أنه القوة السلبية ، النقدية ، والطوباوية أساساً للحداثات العليا العظيمة . ومن جهة أخرى ، فإن محاولته ربط هذه الحداثات الأخيرة بروح التنوير فى القرن الثامن عشر تحدد فى الحقيقة قطيعة حاسمة مع **جدل التنوير** Dialectic of Enlightenment المتجهم لأدورنو وهوركهايمر Horkheimer ، الذى يجرى فيه درامياً إبراز الروح العلمى لدى الفلاسفة على أنه إرادة مضللة فى السلطة والسيطرة على الطبيعة ، وبرنامجهم المدنس للمقدسات على أنه المرحلة الأولى فى تطور رؤية أداتية تماماً للعالم سوف تؤدى مباشرة إلى أوشفيتز . هذا التباعد اللافت للنظر يمكن إرجاعه إلى رؤية هابرماس نفسه للتاريخ ، التى تسعى إلى الحفاظ على وعد « الليبرالية » والمضمون الطوباوى أساساً للايديولوجيا البورجوزية التعميمية الأولى (المساواة ، الحقوق المدنية ، النزعة الإنسانية ، حرية التعبير، ووسائل الإعلام المفتوحة) ضد فشل تلك المثل فى التحقق خلال تطور الرأسمالية نفسها .

أما بالنسبة للمفردات الجمالية للمناظرة ، فلن يكون كافياً أن نرد على إعادة إحياء هابرماس للحداثى بتأكيد أمبيريقى على انقراض هذا الأخير . بل إننا بحاجة إلى أن نأخذ فى الاعتبار إمكانية أن يكون الوضع القومى الذى يفكر فيه هابرماس ويكتب مختلفاً عن وضعنا :

فالمكارثية والقمع هى اليوم حقائق فى جهورية ألمانيا الاتحادية ، أما التخويف الثقافى لليسار وإخراس الثقافة اليسارية (التى يربطها اليمين الألمانى الغربى بـ «الإرهاب» إلى حد كبير) فقد كان على العموم عملية أكثر نجاحاً مما هى فى أى مكان آخر فى الغرب .(٤) إن انتصار المكارثية الجديدة وثقافة الانغلاق والتزمت He Spiessburgerhigistine توحى باحتمال أن يكون هابرماس على صواب فى هذا الوضع القومى المحدد ، وربما لا تزال الأشكال الأقدم للحداثة العليا تحتفظ بشىء من القوة التخريبية التى فقدتها فى أماكن أخرى . وفى هذه الحالة ، قد تستحق مابعد حداثة تسعى إلى إضعاف وتدمير تلك السلطة تشخيصه الايديولوجى أيضاً بطريقة محلية ، حتى لوظل التقييم غير قابل للتعميم .

كل من الموقفين السابقين ـ ضد الحداثى / مع مابعد الحداثى ، ومع الحداثى / ضد مابعد الحداثى ـ يتميز بقبول المصطلح الجديد ، مما يعادل اتفاقاً على الطبيعة الأساسية لقطيعة حاسمة بين اللحظتين الحداثية وما بعد الحداثية مهما كان تقييم هاتين اللحظتين الأخيرتين . لكن ، يبقى احتمالان منطقيان أخيران ، يعتمد كلاهما على رفض أى مفهوم لقطيعة تاريخية من هذا القبيل ومن ثم يطرحان للتساؤل ، صراحة أو ضمنياً ، فائدة نفس مقولة مابعد الحداثة . أما الأعمال المرتبطة بهذه الأخيرة ، فسوف يجرى استيعابها مرة أخرى ضمن الحداثة الكلاسيكية بالمعنى المحدد ، بحيث يصبح « مابعد الحداثى » شيئاً لا يتجاوز كثيراً كونه الشكل الذى يتخذه الحداثى

الأصيل فى فترتنا ، ومجرد تكثيف جدلى للدافع الحداثى القديم تجاه التجديد . (ولابد هنا أن أحذف سلسلة أخرى من المناظرات ، الأكاديمية إلى حد كبير ، تطرح فيها للتساؤل نفس استمرارية الحداثة كما يعاد توكيدها هنا وذلك من جانب حس أشمل بالاستمرارية العميقة للرومانسية ، منذ أواخر القرن الثامن عشر فصاعداً ، سيكون كل من الحداثى ومابعد الحداثى من منظورها مجرد مرحلتين عضويتين) .

هكذا يثبت الموقفان الأخيران حول الموضوع منطقياً أنهما تقييم إيجابى وسلبى ، على التوالى ، لمابعد حداثة استوعبت مرة أخرى ضمن التقاليد الحداثية ـ العليا . هكذا يقترح جان ـ فرنسوا ليوتار Jean- Francois Lyotard أن يجرى إدراك التزامه الحيوى بالجديد والبازغ ، بإنتاج ثقافى معاصر أو مابعد معاصر يوصف الآن على نطاق واسع على أنه « مابعد حداثى » ، أن يجرى إدراكه كجزء لا يتجزأ من إعادة توكيد للحداثات العليا الأقدم الأصلية على غرار أدورنو إلى حد كبير . والانعطاف ، أو الانحراف البارع فى اقتراحه يتضمن أطروحة أن شيئا اسمه مابعد الحداثة **لايعقب** الحداثة العليا بمعناها المحدد ، بوصفه ناتجاً مهملاً لهذه الأخيرة ، بل أنه على وجه الدقة **يسبقها** ويمهد لها ، بحيث أن مابعد الحداثات المعاصرة فى كل مكان حولنا يمكن أن ينظر إليها على أنها الوعد بعودة وإعادة ابتكار ، بالظهور المظفر الجديد ، لحداثة عليا جديدة مُشبَّعة بكل قوتها القديمة وبحياة جديدة . وهذا موقف تنبؤى تدور تحليلاته حول قوة

الدفع المناهضة للتمثيل فى الحداثة ومابعد الحداثة . إلا أن مواقف ليوتار الجمالية لا يمكن تقييمها بدقة على أسس جمالية ، حيث أن ما يفسرها هو مفهوم اجتماعى وسياسى أساساً لنظام اجتماعى جديد متجاوز للرأسمالية الكلاسيكية (صديقنا القديم « المجتمع مابعد الصناعى ») : بهذا المعنى ، فإن رؤيا حداثة متجددة لا تنفصل عن إيمان تنبؤى معين بإمكانات ووعد المجتمع الجديد الذى هو نفسه فى حالة بزوغ كلى .

والعكس السلبى لهذا الموقف سيتضمن بوضوح رفضاً ايديولوجيا للحداثة من طراز قد يتراوح ، على نحو يمكن تخيله ، من تحليل لوكاتش القديم للأشكال الحداثية على أنها نسخ لتشيؤ الحياة الاجتماعية الرأسمالية وحتى بعض الانتقادات الأكثر تعقيداً للحداثة العليا للوقت الراهن . ومايميز هذا الموقف الأخير عن المواقف المناهضة للحداثة التى وضعت خطوطها العريضة أعلاه ، هو أنه لا يتحدث انطلاقاً من أمان توكيد نوع من الثقافة مابعد الحداثية الجديدة ، بل أنه يرى حتى أن هذه الأخيرة هى مجرد تدهور للدوافع البارزة فعلاً للحداثة العليا بمعناها المحدد . هذا الموقف الخاص ، الذى ربما كان أكثرها جميعاً عزلة وأشدها سلباً بشكل لا يلين ، يمكن مواجهته بحيوية فى أعمال المؤرخ المعمارى الفينيسى مانفريدو تافورى Manfredo Tafuri ، الذى تشكل تحليلاته الضافية[٦] اتهاما قوياً لما سميناه الدوافع « السياسية ـ النمطية » Protopolitical فى الحداثة العليا (الإحلال « الطوباوى » للسياسة الثقافية محل

السياسة بمعناها المحدد ، ومهمة تغيير العالم عن طريق تغيير أشكاله ، أو فضائه ، أو لغته) . إلا أن تافورى ليس أقل قسوة فى تشريحه للمهمة السلبية ، النازعة للأوهام ، و« النقدية » لمختلف الحداثات ، التى يفسر وظيفتها على أنها نوع من « خدعة التاريخ » الهيجلية بها تتحقق فى النهاية ميول رأس المال التى تضفى الطابع الأداتى وتدنس المقدسات من خلال عمل الهدم هذا نفسه الذى يقوم به مفكرو وفنانو الحركة الحديثة . ومن ثم ، فإن « عداءهم للرأسمالية » ينتهى بأن يضع الأساس للتنظيم والسيطرة البيروقراطيين « الشاملين » للرأسمالية المتأخرة ، ومن المنطقى تماماً أن يختتم تافورى بطرح استحالة أى تغيير جذرى للثقافة قبل التغيير الجذرى للعلاقات الاجتماعية نفسها .

إن تضارب المشاعر السياسى المبين فى الموقفين الأسبقين يبدو لى أنه مازال قائماً هنا ، لكن ضمن إطار مواقف كل من هذين المفكرين بالبالغى التعقيد . فعلى خلاف الكثير من المنظرين المذكورين أنفاً ، نجد أن تافورى وليوتار شخصيتان سياسيتان بشكل صريح لهما التزام واضح بقيم تقاليد ثورية أقدم . فمن الواضح ، مثلاً ، أن مساندة ليوتار النزالية للقيمة العليا للتجديد الجمالى يجب فهمها على أنها مجاز لنوع معين من الموقف الثورى ، بينما نجد أن مجمل الإطار المفهومى لدى تافورى يتمشى إلى حد كبير مع التقاليد الماركسية الكلاسيكية . لكن كلاهما أيضاً ، ضمنياً ، وعلى نحو أوضح فى لحظات استراتيجية معينة ، قابلان لإعادة كتابتهما منسوبين إلى ما

بعد ـ ماركسية تصبح على المدى البعيد غير قابلة للتمييز عن نزعة مناهضة الماركسية بالمعنى المحدد . فمثلاً ، سعى ليوتار بشكل بالغ الإطراد إلى تمييز جمالياته « الثورية » عن المثل الأقدم للثورة السياسية ، التى يراها إما ستالينية أو عتيقة ولا تتمشى مع ظروف النظام الاجتماعى ما بعد الصناعى الجديد ؛ بينما نجد أن تصور تافورى المنذر بنهاية العالم والقائل بالثورة الاجتماعية الشاملة يتضمن مفهوماً لـ « النظام الكلى » للرأسمالية ، محكوم عليه بشكل قاتل ، فى فترة رجعية ونزع للطابع السياسى ، بأن ينتهى إلى نوع التثبيط الذى عادة ما كان يقود الماركسيين إلى التخلى عن السياسى برمته (يتبادر إلى الذهن هوركها يمر وميرلو ـ بونتى Merleau-Ponty ، مع العديد من التروتسكيين ـ السابقين لأعوام الثلاثينات والأربعينات والماويين ـ السابقين لأعوام الستينات والسبعينات) .

ويمكن الآن تقديم تمثيل تخطيطى للمخطط التوليفى المحدد أعلاه على النحو التالى ، وعلامات الزائد والناقص تشير إلى الوظائف التقدمية أو الرجعية سياسياً للمواقف موضع البحث :

	ضد الحداثة	مع الحداثة
مع ما بعد الحداثة	وولف ـ جنيكس +	ليوتار { + −
ضد ما بعد الحداثة	تافورى { − +	كرامر − هابرماس +

بهذه الملاحظات نكون قد قمنا بدورة كاملة ويمكننا الآن العودة إلى المضمون السياسى المحتمل الأكثر إيجابية للموقف الأول موضع البحث ، وخصوصاً إلى مسألة دافع شعبوى معين فى ما بعد الحداثة كان فضل تشارلز جينكس (وكذلك أيضاً فنتورى وآخرين) أنه شدد عليه ـ وهى مسألة ستتيح لنا أيضاً أن نتعامل بشكل أكثر ملاءمة مع التشاؤم المطلق لماركسية تافورى ذاتها . إلا أن ما يجب ملاحظته أولاً ، هو أن معظم المواقف السياسية التى وجدنا أنها تفسر ما يدار غالباً على أنه سجال جمالى ، هى فى الحقيقة مواقف أخلاقية المنحى تسعى إلى تطوير أحكام نهائية بشأن ظاهرة ما بعد الحداثة ، سواء وسمت هذه الأخيرة بأنها فاسدة أو ، بالمقابل ، تمت تحيتها على أنها شكل من أشكال التجديد صحى وإيجابى ثقافياً وجمالياً . لكن التحليل التاريخى والجدلى بشكل أصيل لتلك الظواهر ـ خصوصاً حين يتعلق الأمر بحاضر الزمن وحاضر التاريخ الذى نوجد ونناضل فيه نحن ـ لا يمكنه تحمل الترف المدقع لمثل تلك الأحكام الأخلاقية المطلقة : فالجدل هو « ما وراء الخير والشر » بمعنى انحياز سهل ، ومن هنا الروح الثلجية واللاإنسانية لرؤيته التاريخية (وهو شىء أزعج بالفعل معاصرى هيجل بشأن نسقه الأصلى) . والمسألة هى أننا ضمن إطار ثقافة ما بعد الحداثة إلى النقطة التى يكون فيها رفضها السهل مستحيلا بقدر كون أى إحتفاء مماثل فى سهولته متواطئاً وفاسداً . فالحكم الإيديولوجى على ما بعد الحداثة اليوم يتضمن بالضرورة ، كما يظن المرء ، حكماً على أنفسنا بقدر كونه حكماً

على الأعمال الفنية موضع البحث ؛ كذلك لا يمكن فهم مرحلة تاريخية كاملة ، مثل مرحلتنا ، بأية طريقة ملائمة عن طريق الأحكام الأخلاقية الكلية أو عن طريق معادلها المتدهور ، أعنى تشخيصات البوب السيكولوجية . فى النظرة الماركسية الكلاسيكية ، فإن بذور المستقبل توجد بالفعل فى داخل الحاضر ويجب فك إشتباكها معه مفهومياً ، من خلال التحليل وكذلك من خلال الممارسة السياسية (وقد لاحظ ماركس ذات مرة فى عبارة مدهشة ، أن عمال كوميونة باريس ، « ليست لديهم مثل يحققونها » ؛ فقد سعوا فقط إلى فك إشتباك الأشكال البازغة للعلاقات الاجتماعية الجديدة عن العلاقات الاجتماعية الرأسمالية الأقدم التى بدأت الأولى توقع فيها الاضطراب بالفعل) . وبدلا من إغراء إما أن نشجب تواطؤات ما بعد الحداثة باعتبارها عرضاً نهائياً للإنحطاط أو أن نحيّى الأشكال الجديدة باعتبارها رسل يوتوبيا تكنولوجية وتكنوقراطية جديدة ، فإنه يبدو من الأنسب أن نقيم الإنتاج الثقافى الجديد ضمن إطار فرضية عمل تقول بحدوث تعديل عام فى الثقافة ذاتها مع إعادة الهيكلة الاجتماعية للرأسمالية المتأخرة كنظام[٧] .

أما عن البزوغ ، فإن تأكيد جينكس أن العمارة ما بعد الحداثية تميز نفسها عن عمارة الحداثة العليا من خلال أولوياتها الشعبوية[٨] قد يصلح كنقطة بداية لمناقشة أكثر عمومية . والمقصود ، فى السياق المعمارى النوعى ، هو أنه حيثما كان الفراغ الحداثى ـ الأعلى الكلاسيكى لأمثال لوكوربوزيية أو رايت يسعى إلى تمييز نفسه

جذرياً عن نسيج المدينة المتهاوى الذى كان هذا الفراغ يظهر فيه ـ وهكذا تعتمد أشكاله على فعل فصل جذرى عن سياقه المكانى (بيلوتس* pilotis العظيم يضفى الدرامية على الانفصال عن الأرض ويحمى جدة nouem الفراغ الجديد) ـ فإن المبانى ما بعد الحداثية ، على النقيض ، تحتفى بإنغراسها فى النسيج المتنافر للحى التجارى ومشهد الموتيل والطعام السريع للمدينة الأمريكية التى تنتمى إلى ما بعد الطرق السريعة الضخمة . وفى نفس الوقت ، فإن تفاعلاً من التلميحات والأصداء الشكلية (نزعة تاريخية) يحقق القرابة بين هذه المبانى الفنية الجديدة وبين الايقونات والفضاءات التجارية المحيطة ، وبذلك تشجب الزعم الحداثى ـ الأعلى فى الاختلاف والتجديد الجذريين .

أما ما إذا كان يجب توصيف هذا الملمح الدال بلاشك للعمارة الجديدة على أنه شعبوى فأمر يجب أن يظل سؤالاً مفتوحاً . لكن يبدو أن من الجوهرى تمييز الأشكال البازغة لثقافة تجارية جديدة ـ تبدأ من الإعلانات وتنتشر إلى **التغليف** packaging الشكلى لكل الأنواع ، من المنتجات وحتى المبانى ، وبدون استبعاد السلع الفنية من قبيل عروض التليفزيون (الـ « لوجو » logo) والكتب الأكثر مبيعاً والأفلام ـ عن الأنواع الأقدم من الثقافة الفولكلورية و « الشعبية » الأصلية التى ازدهرت عندما كانت الطبقات

---

* بيلوتس : أحد مبانى لوكوربوزييه ـ م

الاجتماعية الأقدم من الفلاحين **والحرفيين** الحضريين مازالت موجودة والتى ، منذ منتصف القرن التاسع عشر فصاعداً ، جرى استعمارها والقضاء عليها تدريجياً بواسطة إضفاء الطابع السلعى ونظام السوق .

لكن ما يمكن الإقرار به على الأقل هو ذلك الحضور الأشمل لهذا الملمح الخاص ، الذى يظهر على نحو أقل التباساً فى الفنون الأخرى على أنه محو التفرقة القديمة بين الثقافة الرفيعة وما يطلق عليه اسم الثقافة المعممة ، وهى تفرقة إعتمدت عليها الحداثة من أجل تحددها النوعى ، وتمثلت وظيفتها الطوباوية ، جزئياً على الأقل ، فى ضمان مجال من الخبرة الأصيلة فى مواجهة الوسط المحيط المكون من ثقافة تجارية متوسطة وهابطة . وفى الحقيقة ، يمكن الجدال بأن بزوغ الحداثة العليا متزامن هو نفسه مع التوسع الضخم الأول لثقافة مُعمَّمَة واضحة (يمكن اعتبار زولا Zola بمثابة المؤشر على التعايش الأخير لفن الرواية مع الكتاب الأكثر مبيعاً داخل إطار نص واحد) .

هذا التمييز التأسيسى هو ما يبدو الآن على وشك الإختفاء : وقد ذكرنا بالفعل الطريقة التى بدأ بها ، فى الموسيقى ، بعد شونبرج Schonberg وحتى بعد كيج Cage ، التقليدان النقيضان « الكلاسيكى » و « الشعبى » فى الأندماج من جديد . وفى الفنون البصرية ، فإن تجدد الفوتوغرافيا باعتبارها وسيطاً هاماً قائماً بذاته وكذلك باعتبارها « مستوى الجوهر » فى البوب آرت أو فى الواقعية الفوتوغرافية هو عرض حاسم لنفس العملية . وعلى أية حال ، فإنه

يصبح واضحاً فى الحد الأدنى أن الفنانين الجدد لم يعودوا « يوردون إستشهادات » من مواد ، ونتف ، وموتيفات ثقافة معممة أو شعبية ، مثلما بدأ فلوبير Flaubert يفعل ؛ بل إنهم يدمجونها على نحو ما إلى الحد الذى لا تعود فيه الكثير من مقولاتنا النقدية والتقييمية الأقدم (القائمة على وجه الدقة على أساس التمييز الجذرى بين الثقافة الحداثية والثقافة المعممة) تبدو صالحة .

لكن إذا كانت هذه هى الحالة ، فإنه يبدو عندئذ ممكنا على الأقل أن ما يرتدى القناع ويقوم بإيماءات « الشعبوية » فى مختلف الدفاعات والبيانات ما بعد الحداثية هو فى الحقيقة مجرد إنعكاس وعرض لتبدل ثقافى (لحظى بالتأكيد) ، يتم فيه الآن استقبال ما إعتدنا أن نسمه بأنه ثقافة معممة أو تجارية داخل تخوم مجال ثقافى جديد ومتسع . وعلى أية حال ، يتوقع المرء من مصطلح مستمد من دراسة رموز الإيديولوجيات السياسية أن يمر بإعادة توافق سيما نطيقية أساسية حين يكون مرجعه الأولى (تحالف الجبهة الشعبية الطبقى ذاك بين العمال ، والفلاحين ، والبورجوازيين الصغار الذى يسمى عادة « الشعب ») قد إختفى .

إلا أن هذه القصة ربما لم تكن جديدة تماماً فى نهاية المطاف : وفى الحقيقة ، يتذكر المرء ابتهاج فرويد لدى إكتشافه لثقافة قبلية غامضة ، استطاعت وحدها من بين التقاليد المتعددة لتحليل الأحلام أن تضرب على وتر تصور أن لكل الأحلام معان جنسية خفية ـ فيما عدا الأحلام الجنسية ، التى تعنى شيئاً آخر ! هكذا أيضاً يبدو الأمر

بالنسبة للسجال ما بعد الحداثى ، وللمجتمع البيروقراطى المنزوع التسييس الذى يناظره ، حيث يتضح أن كل المواقف التى تبدو ثقافية هى أشكال رمزية للوعظ الأخلاقى السياسى ، باستثناء النغمة الوحيدة السياسية بصراحة ، والتى توحى بإنزلاق من السياسة إلى الثقافة مرة أخرى .

هنا نجد أن الاعتراض المألوف ـ أن الفئة تتضمن نفسها وأن التصنيف يخفق فى أن يتضمن أى مكان (متميز بما يكفى) تراقب منه نفسها أو تقدم تنظيرها الخاص ـ يجب إدخاله فى حسبان النظرية كنوع من الانعكاسية السيئة التى تأكل ذيلها دون أن تتمكن من تربيع الدائرة ، وفى الحقيقة تبدو نظرية ما بعد الحداثة وكأنها عملية لا تتوقف من الطى الداخلى ينقلب فيها وضع المراقب رأسا على عقب لكى تستمر الجدولة من جديد على نطاق أكبر . هكذا يدعونا ما بعد الحداثى إلى اطلاق العنان لسخرية كئيبة من التاريخية عموما ، يقوم فيها جهد التوصل إلى الوعى ـ الذاتى الذى يكمل به وضعنا فعل الفهم التاريخى ، يقوم بتكرار نفسه بطريقة موحشة مثلما فى أسوأ أنواع الأحلام ، ويضع فى مقابل رفضه الفلسفى لنفس مفهوم الوعى ـ الذاتى ، كرنفالاً غريبا من التكرارات المتنوعة لهذا الأخير . ثم أن ما يذكرنا بهذا اللاتناهى يظهر عندئذ على هيئة حتمية علامتى الزائد والناقص اللتان تبرزان من شقوقهما الموضعية لتشوشا المتفرج الخارجى ولتصرا بلا توقف على حكم أخلاقى مستبعد سلفاً من النظرية ذاتها . أما فعل خفة اليد المؤقت الذى يضاف به هذا الحكم

الأخلاقى إلى قائمة السمات المتعلقة بالموضوع ، من جانب نظرية تستطيع لحظيا أن تخرج خارج نفسها وأن تتضمن تخومها الخارجية ، فلا يكاد يدوم إلا ريثما تعيد « النظرية » تشكيل نفسها وتصبح فى هدوء مثالاً على ما يفترض أن يبدو عليه الانغلاق الذى تقترحه وتتنبأ به . هكذا تستطيع نظرية ما بعد الحداثة أخيراً أن ترتفع إلى مستوى النسق نفسه وكذلك إلى مستوى ألصق دعاياته ، التى تحتفى بالحرية المتأصلة لإعادة إنتاج ذاتى مطلق باطراد .

هذه الظروف ، التى تجهض مقدما أى نظرية لا تقبل الخداع لما بعد الحداثى يمكن تزكيتها بلا تحفظ كسلاح ناهيك عن كونها ورقة عباد شمس ، تتطلب بعض الأفكار عن استخدام مناسب تقريبى لا يؤدى بنا من جديد إلى الانغماس ـ الذاتى لهذا النكوص اللامتناهى أو ذاك . لكن ، فى هذا المجال الجديد المسحور بعينه ، ربما أصبحت المشكلة الزائفة هى المكان الوحيد للصدق ، بحيث أن التأمل فى المسألة المستحيلة بشأن طبيعة فن سياسى فى شروط تستبعده بالتعريف قد لا يكون أسوأ طريقة للمراوحة فى المكان . وفى الحقيقة فإننى أتصور (وقد تؤكد الصفحات التالية أولا تؤكد ذلك) أن « الفن السياسى ما بعد الحداثى » قد يتضح أنه ذلك بالضبط ـ ليس الفن بأى معنى أقدم ، بل تخمينا لا ينقطع حول كيف يمكن له أن يكون ممكنا بالدرجة الأولى .

أما بالنسبة لثنائيات الحداثى / ما بعد الحداثى ، التى لا تطاق أكثر من معظم الثنائيات الشائعة ، وبذلك ربما تكون محصنة مقدما

ضد إساءات الاستخدام التى تكون تلك الثنائيات على نحو لا يخطىء هى علامتها وكذلك أداتها ، فربما كان ممكنا أن إضافة مصطلح ثالث ـ غائب عن العمل الحالى ، لكنه مستنفر فى موضع آخر فى عمل متصل بالموضوع ـ يمكن أن تفيد فى قلب مخطط تسجيل الاختلاف القابل للعكس هذا ، إلى تخطيط schema تاريخى أكثر فائدة وسهولة . هذا المصطلح الثالث ـ سمة « الواقعية » فى الوقت الراهن نظراً للافتقار إلى شىء أفضل ـ يقر بانبثاق المرجع referent العلمانى من تطهير حركة التنوير للشفرات المقدسة ، فى نفس الوقت الذى يوجه فيه الاتهام إلى الارساء الأولى للنظام الاقتصادى نفسه ، قبل أن يمضى كل من اللغة والسوق ليمرا بتصريفات من الدرجة الثانية فى الحداثى وفى الامبريالية . إذن ، فهذا المصطلح الثالث الجديد ، الأسبق من الآخرين ، يربطهما معا مع أى مصطلحات رابعة مفترضة لما قبل الرأسماليات المتنوعة ويتيح نموذجاً تطورياً أكثر تجريداً يبدو أنه يستعيد كرونولوچياه (تسلسله الزمنى) خارج كل نظام كرونولوچى (زمنى) ، مثلما فى السينما ، أو موسيقى الروك ، أو الأدب الزنجى ، على سبيل المثال . إذن فإن ما ينقذ التخطيط الجديد من تشككات الثنائيات التى عددناها هنا ، يقدم أيضاً نوعاً من التدريب الذهنى على حذف التواريخ ، نوعاً من الزهد ascesis فى الدياكرونى (التتابعى) نتعلم فيه تأجيل الاشباع النهائى لما هو زمنى (كرونولوچى) كنوع مِن الفهم ، وهو اشباع سيتضمن على أية حال الخروج من النسق نفسه ، الذى يكون فيه المصطلحين أو الثلاثة

المترددين هنا هما ، رغم ذلك ، العناصر الداخلية ، القابلة للتبادل إلى ما لانهاية .

وطالما لا نستطيع عمل ذلك ـ وفى وجه نفور مبرر من جلب مصطلح ثالث (متضارب هو نفسه داخلياً بقدر تضارب الاثنين الآخرين معاً) ـ فلايمكن سوى اقتراح التوصية البسيطة والصحية التالية : أقصد ، أن تستخدم الثنائية ضد نفسها بمعنى معين ، مثل مجال رؤية عرضى يتطلب منك تثبيت شىء لست مهتما به . فالأمر إذن هو أن استقصاء منفذاً بصرامة ، لهذا الملمح أو ذاك لما بعد الحداثى سينتهى به الأمر إلى أن يقول لنا شيئاً قليل القيمة بصدد ما بعد الحداثة نفسها ، لكنه ضد رغبته الخاصة وبشكل غير مقصود تماماً ، سيقول الشىء الكثير بصدد الحداثى عينه ، وربما اتضح أن العكس صحيح أيضاً ، رغم أن الاثنين ما كان يمكن التفكير فيهما أبداً على أنهما نقيضان متماثلان فى المقام الأول ، والتبادل المتسارع باطراد بينهما يمكن على الأقل أن يعين الموقف الاحتفائى أو الايماءة الأخلاقية المنحى الصاخبة القديمة الطراز على عدم التجمد فى مكانهما .

الهوامش :

١ ـ التحليل التالى لايبدو لى انه ينطبق على عمل جماعة boundary 2 ، التى تملكت فى وقت مبكر مصطلح ما بعد الحداثة بالمعنى المختلف بعض الشىء لنقد لفكر المؤسسة « الحداثى » .

٢ ـ كتب فى ربيع عام ١٩٨٢ .

٣ ـ راجع عمله :

« Modernity - An Incomplete Project », in the Anti - Aesthetic, tlal Fosto, ed. (Port Tonsend. Wash., 1983), pp. 3 - 15 .

٤ ـ يبدو أن السياسات النوعية المرتبطة بالخضر تمثل رد فعل لهذا الوضع وليس استثناء منه .

٥ ـ انظر :

J-F. Lyotard, « Answering the Question, What Is Post modernism ? » in The Postmodern Condition (Mimeapolis, 1984). pp. 71 - 82;

والكتاب نفسه يركز أساسا على العلم والابستمولوجيا وليس على الثقافة .

6 - See, in particular, Architecture and Utopia (Combridge, Mass ., 1976) and, with Francesco Dal Co, Modern Architecture (New York, 1979) as well, as my « Architecture and the Critique of Ideology », in The Ideolagies of Theony, volume 2 (Minneapolis, 1988) .

٧ ـ انظر الفصل الأول ؛ ومساهمتى فى The Anti - Aesthetic هى شذرة من هذه النسخة النهائية .

٨ ـ انظر ، على سبيل المثال، Charles Jenks, Late - Modern Architecture (New York 1980) إلا أن جينكس هنا ، يحول استخدامه للمصطلح من تحديدات عنصر ثقافى سائد او أسلوب مرحلة إلى جعله اسم حركة جمالية واحدة بين أخريات .

أندرياس هويسن

رسم خريطة لما بعد الحداثى

المشكلـــة :

بينما استطاع الترويج الإعلامى القريب العهد لما بعد الحداثة فى العمارة والفنون أن يدفع الظاهرة إلى دائرة الضوء ، فإنه قد مال أيضاً إلى إخفاء تاريخها الطويل والمُعَقد ، وسوف يقوم جزء كبير من نقاشى التالى على أساس فرضية أن ما يبدو على أحد المستويات أنه آخر بدعة ، وحملة إعلامية ، واستعراض أجوف ، هو جزء من تحوّل ثقافى يظهر ببطء فى المجتمعات الغربية ، تغيرٌ فى الحساسية يكون مصطلح « ما بعد الحداثة » ، بالفعل ، دقيقاً تماماً لوصفه ، فى الوقت الراهن على الأقل ، وطبيعة وعمق ذلك التحول قابلان للجدال ، لكنه تحوّل فعلاً ، ولست أودّ أن يُساء فهمى على أننى أزعم أن ثمة تحولاً شاملاً للنموذج Paradigm فى النظم الثقافية ، والاجتماعية ، والاقتصادية ؛ فأى زعم من هذا القبيل سيكون من الواضح أنه مبالغ فيه ، لكن ثمة ، فى قطاع هام من ثقافتنا ، تحول ملحوظ فى الحساسية ، والممارسات ، وتكوينات الخِطاب يُميز منظومة ما بعد حداثية من الافتراضات ، والخبرات ، والقضايا عن منظومة مرحلة سابقة ، وما يحتاج إلى المزيد من الاستكشاف هو ما إذا كان هذا التحول قد ولد أشكالاً جمالية جديدة أصيلة فى الفنون المختلفة أم أنه

يعيد أساساً تشغيل تقنيات واستراتيجيات الحداثة ذاتها ، معيداً إدراجها فى سياق ثقافى متبدل .

لن أحاول هنا تعريف ما هى ما بعد الحداثة ومصطلح « ما بعد الحداثة » نفسه يجب أن يباعد بيننا وبين مقاربة من هذا القبيل حيث أنه يحدد موضع الظاهرة على أنها ارتباطية ، فالحداثة ، باعتبارها ما تنفصل عنه ما بعد الحداثة ، تظل مندرجة فى نفس الكلمة التى نصف بها بعدنا عن الحداثة ، ولو ظللنا منتبهين للطبيعة الارتباطية لما بعد الحداثة ، فسوف أبدأ ببساطة من الإدراك - الذاتى Selbstuevstandris لدى ما بعد الحداثى ، بينما كان يشكل خطابات متنوعة منذ الستينيات ، وماآمل ان اقدمه فى هذا الفصل هو شىء من قبيل خريطة مكبرة لما بعد الحداثى تقوم بمسح لمجالات عديدة ، وعليها يمكن لمختلف الممارسات الفنية والنقدية ما بعد الحداثية أن تجد مكانها الجمالى والسياسى ، وسوف أميز بين عدة مراحل واتجاهات ضمن مسار ما بعد الحداثى فى الولايات المتحدة ، وهدفى الأول هو التأكيد على بعض الشروط والضغوط التاريخية التى شكلت السجالات الجمالية والثقافية الأخيرة ، لكنها إما تم تجاهلها أو شطبها على نحو منهجى من النظرية النقدية على الطريقة الأمريكية Lamericaine ، وبينما سأعتمد على التطورات فى العمارة ، والأدب ، والفنون البصرية ، سوف يكون تركيزى أساساً على الخطاب النقدى بصدد ما بعد الحداثى : ما بعد الحداثة فى علاقتها ، على الترتيب ، بالحداثة ، والطليعة ونزعة المحافظة

الجديدة ، وما بعد البنيوية ، وكل واحدة من هذه المنظومات Amstellarans تمثل طبقة منفصلة نوعاً ما من ما بعد الحداثى ، وسوف تقدم بوصفها كذلك ، وأخيراً فسوف تُناقش العناصر المحورية للتاريخ الفكرى Begriffsgeschichte للمصطلح فى علاقتها بمجموعه أوسع من الأسئلة التى أثيرت فى المناظرات الأخيرة عن مذهب الحداثة Maodernism ، والحداثة *Modernity ، والطليعة التاريخية ، وثمة سؤال محورى بالنسبة لى يتعلق بالمدى الذى كانت به الحداثة والطليعة ، بوصفهما شكلين من أشكال ثقافة مناوئة ، مرتبطتين مفهومياً وعملياً رغم ذلك بالتحديث Modernizaodion الراسمالى و / أو بالطليعية الشيوعية ، تلك الأخت التوأم للتحديث ، وكما أرجو أن يبين هذا الفصل ، فإن البعد النقدى لما بعد الحداثة ، يكمن على وجه الدِّقة فى طرحها الجذرى للأسئلة بصدد تلك الافتراضات المسبقة التى ربطت الحداثة والطليعة بالمنظومة العقلية للتحديث .

استنفاد الحركة الحداثيــة

فلأبدأ ، إذن ، ببعض الملاحظات الموجزة حول مسار وهجرات مصطلح « مابعد الحداثة » ، يرجع المصطلح فى النقد الأدبى إلى

* مذهب الحداثة Modernism : يعبر عن الحركات والاعمال الفنية المرتبطة بالحداثة فى مجالات الثقافة وعلم الجمال . اما الحداثة Modernity فهى أعمّ وتستخدم عادة فى مجال النظرية الاجتماعية ـ م .

أواخر الخمسينيات حين استخدمه ايرفنج هاو Irvig Hoawe وهارى ليفين Harry Levin للتأسى على تسطح الحركة الحداثية ، كان هاو وليفين ينظران بحنين إلى الوراء إلى مابدا فعلاً انه ماضٍ أثرى ، وكان أول استخدام توكيدى لمصطلح « مابعد الحداثة » فى الستينيات من جانب نقاد الأدب أمثال ليزلى فيدلر Leslie Fiedler وإيهاب حسن ، اللذين كانا يعتنقان آراء شديدة التباعد بصدد ما يعنيه أدب ما بعد حداثى . ولم يكتسب المصطلح تداولاً أوسع الاخلال أوائل وأواسط السبعينيات ، وشمل العمارة أولاً ، ثم الرقص ، والمسرح ، والتصوير ، والسينما ، والموسيقى .. وبينما كان الانقطاع ما بعد الحداثى مع الحداثة الكلاسيكية واضحاً بدرجة معقولة فى العمارة والفنون البصرية ، فقد كان من الأصعب تأكيد فكرة قطيعة ما بعد حداثية فى الأدب ، وعند نقطة معينة فى أواخر السبعينيات ، هاجرت « مابعد الحداثة » ، ليس دون حث أمريكى ، إلى أوروبا عن طريق باريس وفرنكفورت ، وتلقفتها كريستيفا Kristeva وليوتار Lyotardفى فرنسا ، وهابرماس Habermad فى ألمانيا ، وفى نفس الوقت ، بدأ النقاد فى الولايات المتحدة مناقشة الجانب المشترك بين ما بعد الحداثة ، وما بعد البنيوية الفرنسية فى تحويرها الأمريكى الخاص ، وذلك عادة على أساس مجرد الافتراض بأن الطليعة فى النظرية عليها بطريقة ما أن تكون مشاكلة للطليعة فى الأدب والفنون ، وبينما كان الشك حول جدوى طليعة فنية يتصاعد خلال السبعينيات لم يبد أبداً أن حيوية النظرية ، رغم أعدائها الكثيرين ، كانت موضع شك

جدى ، وفى الحقيقة ، بدا للبعض كما لو أن الطاقات الثقافية التى كانت تغذى حركات الستينيات الفنية قد أخذت تتدفق خلال السبعينيات فى جسد النظرية ، تاركة المشروع الفنى فى حالة يُرثى لها ، ورغم أنه ليس لمثل هذه الملاحظة سوى قيمة انطباعية فى أحسن الحالات ، كما أنها ليست منصفة تماماً للفنون ، فإنه يبدو من المعقول بأنه ، مع منطق الانفجار ـ الكبير لما بعد الحداثة فى التوسع الذى لا رجعة فيه ، أصبحت متاهة ما بعد الحداثة أكثر إستعصاءً على النفاذ منها ، ومع حلول أوائل الثمانينيات ، أصبحت منظومة نزعة الحداثة / نزعة ما بعد الحداثة فى الفنون ومنظومة الحداثة / ما بعد الحداثة فى النظرية الاجتماعية أحد أكثر المجالات المتنازع عليها فى الحياة الثقافية للمجتمعات الغربية ، والمجال مُتنازع عليه على وجه الدقة لأن موضوع الرهان أكبر بكثير من مجرد وجود أو عدم وجود أسلوب فنى جديد ، وكذلك أكثر بكثير من مجرد الخط النظرى « الصحيح » ..

ولا يبدو الانقطاع مع الحداثة فى أى مكان أكثر وضوحاً مما هو عليه فى العمارة الأمريكية القريبة العهد ، فلا شىء يمكن أن يكون أكثر بعداً عن حوائط الستائر الزجاجية الوظيفية لدى ميس ڤان دير روهه Mies Van Der Rohe من إيماءة الاستشهاد التاريخى العشوائى التى تسود فى عديد من الواجهات ما بعد الحداثية ، خذ ، مثلاً ، ناطحة سحابه إيه . تى . أند تى A T & T لفيليب جونسون Philip Johnson ، والمنقسمة بصورة مناسبة إلى قسم أوسط

كلاسيكى ـ جديد وأعمدة رومانية عند مستوى الشارع ، وقمة واجهة إغريقية مثلثة من طراز تشيبينديل Chippendale فى أعلاه ، وفى الحقيقة ، فإن حنيناً متزايداً لأشكال حياة متنوعة من الماضى يبدو أنه يشكل تياراً تحتياً قوياً فى ثقافة السبعينيات والثمانينيات ، ومن الأمور المغرية أن نشيح عن هذه التوفيقية التاريخية التى لا توجد فى العمارة فقط ، بل فى الفنون ، وفى السينما ، وفى الأدب ، وفى الثقافة المُعَممة للسنوات الأخيرة ، أن نشيح عنها باعتبارها المعادل الثقافى للحنين المحافظ ـ الجديد للأيام الطيبة الخوالى وكعلامة واضحة على المكانة المتدهورة للإبداعية فى الرأسمالية المتأخرة ، لكن هل هذا الحنين للماضى ، هذ البحث المسعور والجرىء عادة عن تقاليد قابلة للاستخدام ، والانبهار المتزايد بالثقافات قبل الحديثة والبدائية ـ هل كل هذا يجد جذوره فقط فى حاجة المؤسسات الثقافية الدائمة إلى الاستعراض والتكلف ، وهكذا يتمشى تماماً مع الوضع القائم ؟ أم أنه ربما يعبر أيضاً عن نوع من عدم الرضى الأصيل والمشروع إزاء الحداثة وإزاء الإيمان غير القابل للنقاش بالتحديث الدائم للفن ؟ وإذا كانت الحالة هى هذه الأخيرة ، وأنا أعتقد أنها كذلك ، فكيف يمكن للبحث عن تقاليد بديلة ، سواء بازغة أو مترسبة ، أن يتحول إلى بحث مثمر ثقافياً دون الخضوع لضغوط النزعة المحافظة التى ، بقبضة كُلَّابية ، تزعم ملكيتها لنفس مفهوم التقاليد ؟ وأنا لا أجادل هنا بأن كل تبديات الاستعادة ما بعد الحداثية للماضى يجب الترحيب بها لأنها تتآلف على نحو ما مع روح العصر Zeitgeist ، كذلك لا أود

أن يُساء فهمى على أننى أجادل بأن رفض ما بعد الحداثة الشائع للجماليات الحداثية العليا وسأمها من أطروحات ماركس وفرويد ، بيكاسو وبريخت ، كافكاوجويس ، شونبرج وسترافينسكى ، يمثلان على نحو ما علامتين على تقدم ثقافى هام . فحيث تكتفى ما بعد الحداثة بنبذ الحداثة ، فإنها تخضع لمطالب الجهاز الثقافى بأن تكسب نفسها مشروعية باعتبارها جديدة جذرياً ، كما أنها تبعث التعصبات المتزمتة التى واجهتها الحداثة فى أيامها .

لكن حتى لو كانت الأطروحات الخاصة لما بعد الحداثة لا تبدو مُقنعة ـ كما تتجسد ، مثلاً ، فى مبانى فيليب چونسون ، ومايكل جريفز Michael Grawes ، وغيرهما ـ فهذا لا يعنى أن استمرار التمسك بمجموعة أقدم من الأطروحات الحداثية سوف يضمن ظهور مبانٍ أو أعمال فنية أكثر إقناعاً ، والمحاولة المحافظة ـ الجديدة الأخيرة لإعادة إرساء نسخة مدجنة من الحداثة باعتبارها الصدق الوحيد الذى يستحق العناء لثقافة القرن العشرين ـ كما تتبدى مثلاً فى معرض بيكمان Beckmann لعام ١٩٨٤ فى برلين ، وفى المقالات العديدة فى مجلة هيلتون كرامر Hilton Kramer ، **المعيار الجديد** New Criterion ـ هى استراتيچية تستهدف دفن الانتقادات السياسية والجمالية لأشكال معينة من الحداثة اكتسبت أرضاً منذ الستينيات ، لكن مشكلة الحداثة ليست مجرد حقيقة أنها يمكن أن تستوعب فى إطار أيديولوچية محافظة عن الفن ، ففى نهاية المطاف ، حدث ذلك بالفعل مرة على نطاق واسع فى الخمسينيات ، أما المشكلة

الأشمل التى نعترف بها اليوم ، فيما أعتقد ، فهى الارتباط الوثيق لأشكال متعددة من الحداثة فى زمنها بالتركيبة العقلية للتحديث ، سواء فى صيغته الرأسمالية أو الشيوعية ، وبالطبع ، لم تكن الحداثة أبداً ظاهرة مصمتة ، وقد ضمنت كلاً من نشوة التحديث لدى النزعة المستقبلية ، والنزعة البنائية Construchirsm وكذلك العيانية الجديدة * Neue Sachlichkeit وبعضاً من أعنف انتقادات التحديث فى الأشكال المتنوعة الحديثة من « العداء الرومانسى للرأسمالية » ، والمشكلة التى أتناولها فى هذا الفصل ليست هى **ماذا كانت** الحداثة **فعلاً** ، بل كيف جرى ادراكها استرجاعياً ، ما القيم والمعرفة السائدة التى كانت تحملها ، وكيف عملت أيديولوجياً وثقافياً بعد الحرب العالمية الثانية ، إن صورة معينة للحداثة هى التى أصبحت لب النزاع بالنسبة لما بعد الحداثيين ، ويجب إعادة بناء تلك الصورة إذا أردنا فهم علاقة ما بعد الحداثة الإشكالية بالتقاليد الحداثية وزعمها بأنها مختلفة .

تعطينا العمارة أكثر الأمثلة الملموسة للموضوعات موضوع الرهان ، فاليوتوبيا الحداثية المتجسدة فى برامج بناء مدرسة الباوهاوس Bouhaus ، وميس Mies ، وجروبيوس Gropius ، ولوكوربوزييه Le Corbusier ، كانت جزءاً من محاولة بطولية بعد الحرب العظمى والثورة الروسية لإعادة بناء أوروبا المحطمة على

---

* تسمى أحياناً ، خطأ ، باسم الواقعية الجديدة ، وهى اتجاه فنى ظهر فى جمهورية فايمار وأهم ممثليه جورج جروس واوتويكس .

صورة الجديد ولجعل البناء جزءاً حيوياً من إعادة التجديد المتخيلة للمجتمع . كان تنوير جديد يتطلب تصميماً عقلانياً لمجتمع عقلانى ، لكن العقلانية الجديدة كانت مثقلة بحماس طوباوى جعلها فى النهاية تجنح من جديد مرتدة إلى الأسطورة ـ أسطورة التحديث ، وكان الإنكار الذى لا يلين للماضى عنصراً جوهرياً فى الحركة الحديثة بقدر ما كانت دعوتها للتحديث من خلال التوحيد القياسى والعقلنة ، ومن المعروف جيداً كيف تحطمت سفينة اليوتوبيا الحداثية على صخرة تناقضاتها الداخلية الخاصة ، والأهم من ذلك ، على صخرة السياسة والتاريخ ، فقد أُجبر جروبيوس ، وميس ، وغيرهم على الذهاب إلى المنفى ؛ وأخذ مكانهم ألبرت سبير Albert Speer فى ألمانيا . وبعد عام ١٩٤٥ ، كانت العمارة الحداثية مجردة لدرجة كبيرة من رؤيتها الاجتماعية وصارت باطراد عمارة سلطة وتمثيل Representahon ، وبدل أن تقف مشروعات الإسكان الحداثية كرُسل ووعود للحياة الجديدة ، أصبحت رموزاً للاستلاب ، ونزع الإنسانية ، وهو مصير شاركت فيه خط التجميع ، ذلك الوسيط الآخر للجديد ، والذى نال الترحيب بحماس جياش فى العشرينيات من جانب اللينينيين والفورديين على السواء .

إن تشارلز چينكس Charles Jencks ، أحد أشهر المؤرخين الشعبيين لاحتضار الحركة الحديثة والمتحدث باسم عمارة ما بعد حداثية ، يرجع بتاريخ الوفاة الرمزية للعمارة الحديثة إلى ١٥ مايو

عام ١٩٧٢ ، فى الساعة ٣ و٣٢ دقيقة بعد الظهر ، ففى ذلك الوقت ، نسفت بالديناميت عدة وحدات ذات جوانب مسطحة من إسكان برويت ـ إيجو Pruitt - Igoe فى سانت لويس (بناها مينورو ياماسكى Minaru Yamaski فى الخمسينيات) ، وعُرض الانهيار بشكل درامى فى أخبار المساء ، إن الآلة الحديثة للحياة ، كما سماها لوكوربوزية مع النشوة التكنولوجية المميزة للعشرينات ، قد أصبحت غير قابلة للحياة فيها ، كما بدا أن التجربة الحداثية عتيقة ، ويتجشم چينكس العناء لكى يميز الرؤية الأصلية للحركة الحديثة عن الخطايا التى ارتكبت باسمها فيما بعد ، لكنه ، فى الميزان ، يتفق مع أولئك الذين جادلوا ، منذ الستينيات ، ضد اعتماد الحداثة الخفى على استعارة الآلة ونموذج الإنتاج ، وضد أخذها للمصنع بوصفه النموذج الأول لكل المبانى ، وقد أصبح شائعاً فى الدوائر ما بعد الحداثية تفضيل إعادة ادخال أبعاد رمزية متعددة المعانى فى العمارة ، ومزج الشفرات ، وتملك الرطانات المحلية والتقاليد الإقليمية ، وهكذا يوحى چينكس بأن المعماريين قد سلكوا طريقين فى نفس الوقت ، « صوب الشفرات التقليدية بطيئة التغير والمعانى العرقية الخاصة للجوار ، وصوب الشفرات سريعة التغيّر للموضة المعمارية والاحتراف » ، ذلك الفصام ، فيما يعتقد چينكس ، مميز للحظة ما بعد الحداثية فى العمارة ؛ ويحق للمرء أن يتساءل عما إذا لم يكن ينطبق على الثقافة المعاصرة برمتها ، تلك الثقافة التى يبدو بشكل متزايد أنها تفضل ماأسماه بلوخ Bloch باسم (اللاتزامنات)

Ung Leichzeitig Keiten ، بدل أن تفضل فقط ما وصفه أدورنو Adorno ، مُنظر الحداثة بامتياز ، بأنه Der Fontgeschrittenste Materialstand Kunst (الحالة الأكثر تقدماً للمادة الفنية) ، وسوف تظل موضع سجال مسألة أين يكون ذلك الفصام ما بعد الحداثى توتراً خلاقاً تنج عنه مبانٍ طموحة وناجحة ، وأين ، على العكس ، يجنح إلى اختلاط غير متماسك وتعسفى للأساليب ، كذلك لا يجب أن ننسى أن خلط الشفرات ، وتملك التقاليد الإقليمية ، واستخدام الأبعاد الرمزية خلاف الآلة لم تكن أبداً مجهولة تماماً بالنسبة لمعماريّى الأسلوب الدولى . بطريقة تنطوى على مفارقة ، كان على چينكس ، لكى يصل إلى ما بعد حداثته ، أن يبالغ فى نفس نظرة العمارة الحداثية التى يهاجمها هو بإصرار .

وأحد أكثر الوثائق إيحاءً بصدد قطيعة ما بعد الحداثة مع الدوجما الحداثية كتاب اشترك فى تأليفه روبرت ڤنتورى Robert Venheri ، ودنيس سكوت ـ براون Denise Scott- Broun ، وستيڤن أيزنور Steven Izenour بعنوان **التعلّم من لاس ڤيجاس** Learning From Las Vegas . واليوم عند قراءة هذا الكتاب والكتابات المبكرة لڤنتورى منذ الستينيات ، يدهش المرء قرب استراتيچيات وحلول ڤنتورى من حساسية البوپ POP لتلك الأعوام ، فمرة تلو أخرى يستخدم المؤلفون قطيعة فن البوپ مع المعيار المتقشف للتصوير الحداثى الأعلى وتزاوج البوپ غير النقدى مع الرطانة التجارية للثقافة الاستهلاكية كإلهام لعملهم ، فما كان

يمثله شارع ماديسون أڤينيو Madisam Avenue بالنسبة لآندى وارهول Andy Warhol ، وما كانت تمثله الحكايات بالصور وحكايات الغرب الأمريكى بالنسبة لليزلى فيدلر ، كان يمثله المنظر العام للاس ڤيجاس بالنسبة لڤنتورى وجماعته ، وبلاغة **التعلم من لاس ڤيجاس** تقوم على أساس تمجيد قصاصة الإعلان والفن الهابط بلا رحمة لثقافة الكازينو ، إنه ، بتعبير كينيث فرامبتون Kenneth Frewpton الساخر ، يقدم قراءة للاس ڤيجاس باعتبارها « انفجاراً أصيلاً للفانتازيا الشعبية » ، وأظن أنه سيكون من المجانى أن نسخر اليوم من تلك التصورات الغريبة للشعبوية الثقافية ، فبينما نجد أن ثمة شيء واضح العبثية فى تلك الأطروحات ، يجب علينا الاعتراف بالقوة التى استجمعتها لكى تنسف الدوجمات المتشيئة للحداثة ، ولكى تعيد طرح مجموعة من المسائل حجبها عن الأنظار بدرجة كبيرة إنجيل الحداثة لسنوات الأربعينيات والخمسينيات : مسائل التزيين والاستعارة فى العمارة ، والتشخيص والواقعية فى التصوير ، والقصة والتمثيل فى الأدب ، والجسد فى الموسيقى والمسرح . إن البوب بأوسع معانيه هو السياق الذى تشكلت فيه للمرة الأولى فكرة عن ما بعد الحداثى ، ومنذ البداية حتى اليوم ، فإن أكثر الاتجاهات دلالة ضمن ما بعد الحداثة ، قد تحدت عداء الحداثة الذى لا يلين للثقافة المعممة ..

ما بعد الحداثة فى الستينيات

طليعة أمريكية ؟!

سأقترح الآن تفرقة تاريخية بين ما بعد حداثة الستينات وما بعد حداثة السبعينيات وأوائل الثمانينيات ، وسوف تكون حجتى تقريباً هى التالية : رفضت ما بعد حداثة الستينيات والسبعينيات أو انتقدت طبعة معينة من الحداثة . ضد الحداثة العليا المشفرة للعقود السابقة ، حاولت ما بعد حداثة الستينيات إعادة تنشيط ميراث الطليعة الأوروبية وإعطائه شكلاً أمريكياً عبر ما يمكن أن يسميه المرء اختزالاً باسم محور دوشامب ـ كيج ـ وارهول Duchawp- Cage- Warhol . وبحلول السبعينيات كانت ما بعد الحداثة الطليعية تلك لأعوام الستينيات قد استنفدت إمكاناتها بدورها ، رغم أن بعض تبدياتها قد استمرت خلال العقد الجديد ، والجديد فى السبعينيات كان ، من جهة ، ظهور ثقافة توفيقية Eclecticism ، ما بعد حداثة توكيدية إلى حد كبير تخلت عن أى ادعاء بالنقد ، أو التجاوز ، أو النفى ؛ ومن جهة أخرى ظهور ما بعد حداثة بديلة أعيد فيها تعريف المقاومة ، والنقد ، ونفى الوضع القائم بتعبيرات غير ـ حداثية وغير ـ طليعية ، تناسب التطورات السياسية فى الثقافة المعاصرة على نحو أكثر فعالية من نظريات الحداثة القديمة ، ولأسهب فى ذلك .

ماذا كانت تداعيات مصطلح « ما بعد الحداثة » فى الستينيات ؟ منذ منتصف الخمسينيات على وجه التقريب ، شهد الأدب والفنون

تمرد جيل جديد من الفنانين من أمثال راو شينبرج Rauchen Berg ، وچاسبر چونز Jasper Johns ، وكيرواك Kerouac ، وچينسبرج Ginsberg ، والبيتس Beats ، وبوروز Burrorghs ، وبارتيلم barthelme ضد سيادة التعبيرية التجريدية ، والموسيقى المتسلسلة ، والحداثة الأدبية الكلاسيكية ، وسرعان ما انضم إلى تمرد الفنانين نقاد من أمثال راوشينبرج Susan Somtag ، وليزلى فيدلر Leslie Fiedler ، وإيهاب حسن Ihab Hassan ، كانوا جميعاً ، بحماس ، لكن بطرق شديدة الاختلاف ولدرجة مختلفة ، يجادلون لصالح ما بعد الحداثى ، فقد دافعت سونتاچ عن فن الكامب Camp وعن حساسية جديدة ، ولهج فيدلر بالثناء على الأدب الشعبى وتنوير الأعضاء التناسلية ، بينما دافع حسن ـ أقربهم إلى المحدثين ـ عن أدب الصمت ، محاولاً التوسط بين « تقاليد الجديد » والتطورات الأدبية بعد الحرب . بحلول ذلك الوقت ، كانت الحداثة طبعاً قد تأسست بأمان باعتبارها المعيار فى الأكاديمية ، والمتاحف ، وشبكة قاعات العرض . فى هذا المعيار لمدرسة نيويورك للتعبيرية التجريدية كانت تتمثل خلاصة ذلك المسار الطويل لما هو حديث ، والذى كان قد بدأ فى باريس فى خمسينيات وستينيات القرن التاسع عشر ، وأدى حتماً إلى نيويورك ـ الانتصار الأمريكى فى الثقافة فى أعقاب الانتصار فى ميادين المعارك فى الحرب العالمية الثانية ، مع حلول الستينيات كان الفنانون والنقاد على السواء يشتركون فى الإحساس بوضع جديد من الناحية الأساسية ، كان يجرى الإحساس بالقطيعة ما بعد الحداثية

المفترضة مع الماضى بوصفها خسارة ، بدا ادعاء الفن والأدب للصدق والقيمة الإنسانية وكأنه قد استنفد ، وبدا أن الإيمان بالقوة التأسيسية للخيال الحديث هو مجرد وهم آخر ، أو كان يجرى الإحساس بها على أنها تجاوز باتجاه تحرر نهائى للغريزة والوعى ، إلى القرية العالمية لمذهب ماكلوهان ، عدن الجديدة للانحراف المتعدد الأشكال ، الفردوس الآن ، كما أعلن المسرح الحى على خشبة المسرح ، من هنا ، حدد نقاد ما بعد الحداثة من أمثال چيرالد جراف Gerald Graff ، عن حق ، نوعين من الثقافة ما بعد الحداثية فى الستينيات : النوع اليائس المبشر بنهاية العالم والنوع الحالم الاحتفائى ، وكلاهما ، كما يزعم جراف كانا موجودين بالفعل فى إطار الحداثة ، وبينما نجد أن هذا صحيح بالتأكيد فإنه يخفق فى رؤية نقطة هامة ، فلم يكن حنق ما بعد الحداثيين موجهاً ضد الحداثة فى ذاتها ، بل بالأحرى ضد صورة متقشفة معينة من « الحداثة العليا » ، كما قدمها النقاد الجدد New Gritcs وغيرهم من حراس الثقافة الحداثية . هذه النظرة ، التى تتجنب الثنائية الزائفة فى اختيار إما الاتصال أو الانقطاع ، يؤيدها مقال استرجاعى كتبه چون بارث ، ففى مقال عام ١٩٨٠ فى **ذى أتلانتيك** The Atlantkc بعنوان « أدب الامتلاء » « The Literahre Of Repherishment » ، ينتقد بارث مقاله هو عام ١٩٦٨ بعنوان « أدب الاستنفاد » « The Literahre Of Exhausthon » ، الذى بدا فى حينه أنه يقدم تلخيصاً دقيقاً للنوع المُبشر بنهاية العالم . الآن يشير بارث إلى أن موضوع

مقاله الأول « كان (الاستنفاد) الفعلى ليس للغة أو الأدب بل لجماليات الحداثة العليا » ، ويمضى ليصف عمل بيكيت Beckett **قصص ونصوص مقابل لا شيء** Stories And Texts For Nothing وعمل نابوكوف Nobokov **النار الشاحبة** Pale Fire بأنهما أعجوبتان حداثيتان متأخرتان ، متميزتان عن كتاب ما بعد حداثيين من أمثال إيطالو كالفينو Italo Calvino وجابرييل ماركث Gabriel Marquez . وعلى الناحية الأخرى ، يكتفى نقاد الثقافة ، مثل دانييل بل Daniel Bell ، بالزعم بأن ما بعد حداثة الستينيات كانت « التتويج المنطقى للمقاصد الحداثة » ، وهو رأى يعيد ، بكلمات أخرى ، تكرار ملاحظة ليونيل تريللينج Lionel Trilling اليائسة والقائلة بأن متظاهرى الستينيات كانوا يمارسون الحداثة فى الشوارع ، لكن ملاحظتى هنا هى بالضبط أن الحداثة العليا لم تجد من المناسب أبداً أن تكون فى الشوارع فى المحل الأول ، أن دورها الأسبق المناوىء على نحو لا يمكن إنكاره قد حلت محله فى الستينيات ثقافة مختلفة تماماً للمواجهة فى الشوارع وفى الأعمال الفنية ، وأن ثقافة المواجهة هذه غيرت التصورات الأيديولوچية الموروثة عن الأسلوب ، والشكل ، والإبداعية ، والاستقلال الفنى ، والخيال ، التى كانت الحداثة قد خضعت لها فى ذلك الحين ، رأى النقاد أمثال بل وجراف تمرد أواخر الخمسينيات والستينيات على أنه استمرار للنوع العدمى والفوضوى الأسبق للحداثة ؛ وبدل أن يروا فيه تمرداً ما بعد حداثياً ضد الحداثة الكلاسيكية ، فسروه على انه انتشار للدوافع الحداثية فى

الحياة اليومية ، وبمعنى من المعانى كانوا على صواب تماماً ، سوى أن « نجاح » الحداثة هذا قد بدل بشكل أساسى الشروط التى يجب بها إدراك الثقافة الحداثية ، مرة أخرى ، فإن حجتى هنا هى أن تمرد الستينيات لم يكن أبداً رفضاً للحداثة فى ذاتها ، بل تمرداً ضد تلك الطبعة من الحداثة التى تم تدجينها فى الخمسينيات ، لكنها أصبحت جزءاً من الإجماع الليبرالى ـ المحافظ لذلك الوقت ، وتحولت حتى إلى سلاح دعائى فى الترسانة الثقافية ـ السياسية لمناهضة الشيوعية فى الحرب الباردة . فالحداثة التى تمرد ضدها الفنانون لم يعد الناس يحسون أنها ثقافة مناوئة ، فلم تعد تعارض طبقه مسيطرة ورؤيتها للعالم ، ولا حافظت على نقائها البرنامجى من أن تلوثه صناعة الثقافة . وبعبارة أخرى ، انبثق التمرد بالضبط من نجاح الحداثة ، من حقيقة أن الحداثة فى الولايات المتحدة ، مثلما فى ألمانيا الغربية وفرنسا ، فى هذا الصدد ، قد انحرفت لتصبح شكلاً من الثقافة التوكيدية .

وسوف أمضى لاجادل بأن النظرة الشاملة التى ترى فى الستينات جزءاً من الحركة الحديثة الممتدة من مانية Manet وبودلير Baudelaire ، إذا لم يكن من الرومانسية ، إلى الوقت الحاضر ليست بقادرة على تفسير الطابع الأمريكى تحديداً لما بعد الحداثة . ففى النهاية ، اكتسب المصطلح تداعياته التأكيدية فى الولايات المتحدة وليس فى أوروبا . ويمكننى حتى أن أزعم أنه ماكان يمكن له أن يخترع فى أوروبا . فى ذلك الحين . فلعدد من الأسباب ، لم يكن ليكون

له أى معنى هناك . فألمانيا الغربية كانت لا تزال مشغولة بإعادة اكتشاف حداثييها الذين أحرقوا وحظروا خلال الرايخ الثالث . وإذا كان قد حدث شيء ، فإن السيتنات فى ألمانيا الغربية قد أنتجت تحولاً كبيراً فى التقييم والاهتمام من مجموعة من المحدثين إلى مجموعة أخرى : من بن Benn ، وكافكاKafta ، وتوماس مان Thomas Mann إلى بريخت Brecht ، والتعبيريين اليساريين ، والكتاب السياسيين لأعوام العشرينات ، من هايدجر Heidigger وياسبرز Jaspers إلى أدورنو Adorno وبنيامين Beniamin ، من شوبنرج Schonberg وڤيبرن Wobern إلى آيزلر Eisler ، من كيرشنر Kirchner وبيكمان Bockmann إلى جروس Gros وهارتفيلد Heahveld . كان بحثاً عن تقاليد ثقافية بديلة ضمن إطار الحداثة وبكونه كذلك ، كان موجهاً ضد سياسة طبعة من الحداثة نزع عنها الطابع السياسى وأصبحت تقدم مشروعية ثقافية لإحياء أديناور كان هذا الأحياء فى مسيس الحاجة إليها . خلال الخمسينات ، كانت أساطير « العشرينات الذهبية » ، و« الثورة المحافظة » ، والقلق Angst الوجودى الشامل ، تساعد جميعها على حجب وإخفاء حقائق الماضى الفاشى . من أعماق الهمجية وحطام مدنها ، كانت ألمانيا الغربية تحاول استخلاص حداثة متحضرة والعثور على هوية ثقافية تتناغم مع الحداثة العالمية وتجعل الآخرين ينسون ماضى ألمانيا كسفاح ومنبوذ العالم الحديث . فى هذا السياق ، فإنه لا تنويعات الحداثة لأعوام الخمسينات ولا نضال الستينات من أجل تقاليد ثقافية ديمقراطية واشتراكية بديلة ، كان

يمكن أن تفسر على أنها **مابعد حداثية** . ونفس تصور مابعد الحداثة لم يظهر فى ألمانيا إلا منذ أواخر السبعينات ، ولم يكن حينئذ مرتبطاً بثقافة الستينات ، بل مرتبطاً على نحو ضيق بالتطورات المعمارية الأخيرة ، وربما على نحو أكثر أهمية ، فى سياق الحركات الاجتماعية الجديدة ونقدها الجذرى للحداثة .

وفى فرنسا أيضاً ، شهدت الستينات عودة إلى الحداثة وليس خطوة أبعد منها ، لكن لأسباب مختلفة عنها فى ألمانيا ، سأناقش بعضها فى القسم اللاحق عن مابعد البنيوية . وفى سياق الحياة الثقافية الفرنسية ، لم يكن مصطلح « مابعد الحداثة » موجوداً ببساطة خلال الستينات ، وحتى اليوم لايبدو أنه يتضمن قطيعة كبرى مع الحداثة ، مثلما يفعل فى الولايات المتحدة .

وأود الآن أن أضع تخطيطاً أولياً لأربع خصائص رئيسية للمرحلة المبكرة من مابعد الحداثة تشير جميعها إلى اتصال مابعد الحداثة مع التقاليد العالمية لما هو حديث ، نعم ، لكنها ـ وهذه هى النقطة التى أقصدها ـ تؤسس كذلك مابعد الحداثة الأمريكية كحركة **قائمة بذاتها** . Sui generis .

أولاً ، تميزت ما بعد حداثة الستينات بخيال زمنى tempoval أظهر حساً قوياً بالمستقبل وبالآفاق الجديدة ، بالقطيعة والانقطاع ، بالأزمة وصراع الأجيال ، خيال يذكرنا بحركات الطليعة السابقة فى القارة [الأوروبية ـ م] مثل الدادا والسوريالية وليس بالحداثة العليا . هكذا فإن إعادة إحياء مارسيل دوشامب كأب روحى لما بعد

حداثة الستينات ليست مصادفة تاريخية . ورغم ذلك فإن المنظومة التاريخية التى استنفدت فيها مابعد حداثة الستينات قواها (من خليج الخنازير وحركة الحقوق المدنية إلى التمردات الجامعية ، والحركة المناهضة للحرب ، والثقافة ـ المضادة) تجعل هذه الطليعة أمريكية تحديداً ، حتى حين لم يكن قاموسها من الأشكال والتقنيات الجمالية جديداً على نحو جذرى .

ثانياً ، كانت المرحلة المبكرة لما بعد الحداثة تتضمن هجوماً محطِّماً للأوثان على ماحاول بيتر بورجر Peter Burger التقاطه نظرياً على أنه « فن المؤسسة » وبهذا المصطلح يشير بورجر أولاً وقبل كل شىء إلى الطرق التى يتم بها إدراك وتعريف دور الفن فى المجتمع ، وثانياً ، إلى الطرق التى يتم بها إنتاج الفن ، وتسويقه ، وتوزيعه ، واستهلاكه . وفى كتابه **نظرية الطليعة** Theoyg the Avantgarde جادل بورجر بأن الهدف الرئيسى للطليعة الأوروبية التاريخية (الدادا ، والسوريالية المبكرة والطليعة الروسية لما بعد الثورة) كان تدمير ، ومهاجمة ، وتحويل فن المؤسسة البورجوازى وإيديولوجيته فى الاستقلال وليس مجرد تغيير أنماط التمثيل الفنى والأدبى . وتمضى مقاربة بورجر لمسألة الفن بوصفه مؤسسة فى المجتمع البورجوازى إلى مدى بعيد باتجاه اقتراح تمييزات مفيدة بين الحداثة والطليعة ، وهى تمييزات يمكنها بدورها أن تساعدنا على تحديد مكان الطليعة الأمريكية لأعوام الستينات . فى عرض بورجر كانت الطليعة الأوروبية أساساً هجوماً على رفعة الفن الرفيع وعلى انفصال الفن عن الحياة

اليومية كما تطور فى النزعة الجمالية للقرن التاسع عشر وإنكارها للواقعية . ويجادل بورجر بأن الطليعة حاولت إعادة تكامل الفن مع الحياة أو ، إذا استخدمنا صيغته الهجبلية ـ الماركسية ، حاولت إدماج to sublate الفن فى الحياة ، وهو يرى محاولة إعادة التكامل هذه عن صواب فيما أظن ، باعتبارها قطيعة كبرى مع التقاليد الجمالية النزعة لأواخر القرن التاسع عشر . وقيمة عرض بورجر بالنسبة للسجالات الأمريكية المعاصرة تكمن فى أنه يتيح لنا التمييز بين مراحل مختلفة ومشروعات مختلفة ضمن مسار ماهو حديث . وفى الحقيقة ، لم يعد من الممكن الحفاظ على التسوية المألوفة بين الطليعة والحداثة . فعلى عكس قصد الطليعة إلى دمج الفن والحياة ، ظلت الحداثة دوماً مرتبطة بالتصور الأكثر تقليدية للعمل الفنى المستقل ، ببناء الشكل والمعنى (مهما كان هذا المعنى إغرابياً أو ملتبساً ، أو مزاحاً ، أو لا يقبل التحديد) ، وبالوضع التخصصى للجمالى . والنقطة الهامة سياسياً فى عرض بورجر بالنسبة لمناقشتى حول الستينات هى هذه : أن هجوم الطليعة التاريخية المحطم للأوثان على المؤسسات الثقافية وعلى أنماط التمثيل التقليدية كان يفترض سلفاً مجتمعاً يلعب فيه الفن الرفيع دوراً أساسياً فى إضفاء المشروعية على الهيمنة ، أو ، إذا وضعنا ذلك فى ألفاظ أكثر حيادية ، لدعم مؤسسة ثقافية ومزاعمها فى أمتلاك المعرفة الجمالية . وكان إنجاز الطليعة التاريخية إنها نسفت ونزعت الأوهام عن خطاب الفن الرفيع الذى يضفى المشروعية فى المجتمع الأوروبى . ومن جهة أخرى ، فإن

مختلف اتجاهات الحداثة لهذا القرن لم تحافظ على ، ولم تستعد طبعات من الثقافة الرفيعة ، وهى مهمة سهلها بالتأكيد اخفاق الطليعة التاريخية النهائى والذى ربما كان لامناص منه فى إعادة تكامل الفن مع الحياة . إلا أننى سأشير إلى أن هذه الراديكالية المحددة للطليعة ، والموجهة ضد إضفاء الطابع المؤسسى على الفن الرفيع بوصفه خطاباً للهيمنة وآلة للمعنى ، هذه الراديكالية هى التى زكت نفسها كمصدر للطاقة والإلهام لمابعد الحداثيين الأمريكيين لأعوام الستينات . فربما للمرة الأولى فى الثقافة الأمريكية كان ثمة معنى سياسى لتمرد طليعى ضد تقاليد للفن الرفيع وماكان يجرى إدراكه على أنه دورها المهيمن . كان الفن الرفيع قد أصبح فى الحقيقة مصطبغاً بالطابع المؤسسى فى المتحف ، وقاعة العرض ، والحفل الموسيقى ، والتسجيل ، وثقافة كتب الجيب لأعوام الخمسينات ، وجميعها مزدهرة .

والحداثة نفسها دخلت إلى التيار الرئيسى عن طريق الاستنساخ بالجملة وصناعة الثقافة . وخلال عهد كنيدى ، بدأت الثقافة الرفيعة حتى فى تولى وظائف التمثيل السياسى مع حضور روبرت فروست Robert Frost وپابلوكاسالس . Pablo Casals, مالرو Malrauxوستراڤينسكى Stravinsky إلى البيت الأبيض . والمفارقة فى هذا كله هى أنه فى أول مرة يكون فيها لدى الولايات المتحدة شيء يشبه « فن المؤسسة » بالمعنى التوكيدى الأوروبى ، كان هذا الفن هو الحداثة نفسها ، نوع الفن الذى كان هدفه دائماً هو مقاومة اكتساب

الطابع المؤسسى . فى شكل مسرحيات الحدث happenings ، ولكنه البوپ ، وفن المخدرات Psychedehic art ، والروك الحمضى acid rock ومسرح الشارع والمسرح البديل ، كانت مابعد حداثة الستينات تتلمس طريقها لتعيد التقاط الروح المناوئة التى غذت الفن الحديث فى مراحله المبكرة ، لكن التى بدا أنه لم يعد قادراً على الحفاظ عليها . وبالطبع ، فإن « نجاح » طليعة البوپ ، التى انبثقت هى نفسها كاملة التفتح من الإعلان بالدرجة الأولى ، جعلها مربحة على الفور وبذلك شفطها داخل صناعة ثقافة أكثر تطوراً من تلك التى كان على الطليعة الأوروبية الأسبق أن تتنازع معها . لكن رغم ذلك الاصطفاء Cooption من خلال الاصطباغ بالطابع السلعى فإن طليعة البوپ احتفظت بحد قاطع معين ملاصق لثقافة المواجهة فى الستينات . ومهما كان الهجوم مخدوعاً بشأن فعاليته المحتملة ، فإن الهجوم على فن المؤسسة كان دائماً كذلك هجوماً على المؤسسات الاجتماعية المهيمنة ، والمعارك الصاخبة فى الستينات حول ما إذا كان البوپ فناً مشروعاً أم لا تثبت هذه النقطة .

ثالثاً ، شارك كثير من المدافعين الأوائل عن مابعد الحداثة فى التفاؤل التكنولوجى الذى تبنته شرائح من طليعة العشرينات . وماكانت تمثله الفوتوغرافيا والسينما بالنسبة لڤرتوف Vertov وترتيياكوف Tretyakv ، وبريخت Brecht ، وهارتفيلد Heatfiold ، وبنيامين Benjamin فى تلك الفترة ، أصبح يمثله التليفزيون ، والڤيديو ، والكومبيوتر بالنسبة لانبياء الجماليات التكنولوجية فى

الستينات . أخرويات ماكلوهان السيبرنطيقية والتكنوقراطية وامتداح حسن لـ « التكنولوجيا مطلقة العنان »، و« التبعثر بلاحدود بواسطة وسائل الإعلام » ، و« الكومبيوتر بوصفه وعياً بديلاً » ـ ارتبطت جميعها بسهولة بالرؤى المنتشية لمجتمع مابعد صناعى . وحتى إذا قارننا ذلك بالتفاؤل التكنولوجى المماثل فى تدفقة لدى العشرينات ، فمن المدهش أن نرى استرجاعياً كيف احتضن المحافظون ، والليبراليون ، واليساريون على السواء فى الستينات تكنولوجيا وسائل الإعلام والنموذج السيبرنطيقى بطريقة لا نقدية .

ويقودنى الحماس لوسائل الإعلام الجديدة إلى الإتجاه الرابع ضمن مابعد الحداثة المبكرة . فقد ظهرت محاولة نشطة ، لكنها كذلك لانقدية إلى حد كبير ، لإعطاء قيمة للثقافة الشعبية كتحد لمعيار الفن الرفيع ، حداثياً كان أم تقليدياً . هذا الاتجاه « الشعبوى » لأعوام الستينات ، باحتفائه بموسيقى الروك آندرول والموسيقى الفولكلورية ، بخيال الحياة اليومية وبالأشكال المتعددة للأدب الشعبى ، اكتسب الكثير من طاقته فى سياق الثقافة ـ المضادة وبتخلٍ شبه كامل عن تقليد أمريكى أسبق يقضى بنقد الثقافة المعممة الحديثة . وقد كان لسعادة ليزلى فيدلر بسابقة « مابعد » فى مقاله « المتحولون الجدد » The Nevo Mutants ، كان لها تأثير منعش فى حينها . فقد كان مابعد الحداثى منطوياً على وعد بعالم « مابعد أبيض » ، « مابعد ـ ذكورى » ، « مابعد ـ إنسانى » ، « مابعد ـ بيوريتانى » . ومن السهل أن نرى كيف أن كل نعوت فيدلر تصوب

إلى الدوجما الحداثية وإلى تصور المؤسسة الثقافية لمغزى كل الحضارة الغربية . وفعلت جماليات الكامب Camp لدى سوزان سونتاج نفس الشيء تقريباً . ورغم أنها كانت أقل شعبوية ، فقد كانت مماثلة فى عدائها للحداثة العليا . وثمة تناقض غريب فى هذا كله . فشعبوية فيدلر تردد بالضبط علاقة المناوأة تلك بين الفن الرفيع والثقافة الشعبية والتى ، فى تقارير كليمنت جرينبرج Clement Greenbevg وتيودور أدورنو Theodore.W.Adovno ، كانت أحد أعمدة الدوجما الحداثية التى شرع فيدلر فى هدمها . إلا أن فيدلر يتخذ موقعه على الضفة الأخرى ، فى مواجهة جرينبرج وأدورنو ، كما هى الحال ، بإضفائه القيمة على ما هو شعبى وتوجيهه الضربات لـ «النخبوية» . إلا أن دعوة فيدلر لعبور وردم الهوة بين الفن الرفيع والثقافة المعممة وكذلك نقده السياسى الضمنى لما أصبح يعرف فيما بعد بأنه «المركزية الأوروبية» «ومركزية الكلمة» Logocentism يمكن أن تفيد كعلامة هامة على التطورات التالية ضمن مابعد الحداثة . والعلاقة الإبداعية الجديدة بين الفن الرفيع وبين أشكال معينة من الثقافة المعممة تعد ، فى رأيى ، حقاً إحدى العلامات الرئيسية للاختلاف بين الحداثة العليا وبين الفن والأدب الذى تلاها فى السبعينات والثمانينات فى كل من أوروبا الولايات المتحدة . وعلى وجه الدقة ، فإن إثبات الذات الذى أظهرته مؤخراً ثقافات جماعات الأقلية وبروزها فى الوعى العام هو ما نسف الاعتقاد الحداثى بأن الثقافة الرفيعة والهابطة يجب الفصل بينهما تصنيفياً ، فذلك الفصل

الصارم لا يعنى الكثير ببساطة ضمن نطاق ثقافة أقلية معينة وجدت دائماً فى الخارج فى ظل الثقافة الرفيعة السائدة .

وختاماً ، أقول إنه من منظور أمريكى كان لمابعد حداثة الستينات بعض سمات حركة طليعة أصيلة ، حتى ولو كان الوضع السياسى العام لأمريكا الستينات لا يقبل المقارنة بأى حال بوضع برلين أو موسكو فى أوائل العشرينات حين تمت صياغة التحالف الهش والقصير الأمد بين النزعة الطليعية والسياسة الطليعية . فبسبب عدد من الأسباب التاريخية ، لم تكن روح الطليعية الفنية بوصفها تحطيماً للأوثان ، بوصفها تأملاً متمعناً فى الوضع الانطولوجى للفن فى المجتمع الحديث ، بوصفها محاولة لصياغة حياة أخرى ، لم تكن بعد قد استنفدت ثقافياً فى الولايات المتحدة فى الستينات كما كانت فى أوروبا فى نفس الوقت .. ومن ثم ، من منظور أوروبى ، بدا الأمر كله بمثابة لعبة النهاية للطليعة التاريخية أكثر من كونه تجاوزاً إلى آفاق جديدة كما كانت تزعم عن نفسها . والنقطة التى أود التأكيد عليها هنا هى أن مابعد الحداثة الأمريكية لأعوام الستينات كانت كلا الأمرين : طليعة أمريكية ولعبة النهاية للطليعية الدولية . وسأمضى لأجادل بأن من المهم حقاً بالنسبة للمؤرخ الثقافى أن يحلل تلك اللا ـ تزامنات Ungleichzeitig Kaiten ضمن إطار الحداثة وأن يربطها بنفس المنظومات Constollations والسياقات المحددة للثقافات والتواريخ القومية والإقليمية . والرأى القائل بأن ثقافة الحداثة جوانية internelist أساساً ـ بحدها القاطع الذى يتحرك فى

المكان والزمان من باريس فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين إلى موسكو وبرلين فى العشرينات ثم إلى نيويورك فى الأربعينات ـ هو رأى مرتبط بغائية teleology للفن الحديث نصّها الثانوى غير المنطوق هو ايديولوجيا التحديث . وهذه الغائية وايديولوجيا التحديث على وجه الدقة هى ما أصبحت إشكالية بإطراد فى عصرنا مابعد الحداثى ، ربما لم تكن إشكالية لدرجة كبيرة فى قدراتها الوصفية المتصلة بالأحداث الماضية ، لكنها إشكالية بالتأكيد فى مزاعمها المعيارية .

مابعد الحداثة فى السبعينات والثمانينات .

بمعنى معين ، يمكننى الجدال بأن ما رسمت خريطته حتى الآن هو فى الحقيقة ما قبل تاريخ مابعد الحداثى . ففى نهاية المطاف ، لم يكتسب المصطلح « مابعد الحداثة » تداولاً واسعاً إلا فى السبعينات ، بينما كان جزء كبير من اللغة المستخدمة لوصف فن ، وعمارة ، وأدب الستينات مازال مشتقاً ـ وهذا أمر معقول ـ من بلاغة النزعة الطليعية ومما سميته « ايديولوجيا التحديث » . أما التطورات الثقافية لأعوام السبعينات ، فإنها مختلفة بما يكفى لأن نعطيها وصفاً منفصلاً . وفى الحقيقة ، فإن أحد الاختلافات الرئيسية يبدو أنه يتمثل فى أن بلاغة الطليعية قدخبت بسرعة فى السبعينات بحيث أن المرء ربما استطاع الآن فقط أن يتحدث عن ثقافة مابعد حداثية

ومابعد طليعية أصيلة . وحتى إذا اختار مؤرخو الثقافة فى المستقبل ، مع تمتعهم بميزة النظر إلى الوراء ، أن ينحازوا لمثل هذا الاستخدام للمصطلح ، فسوف أظل أجادل بأن العنصر المناوىء والنقدى فى مفهوم مابعد الحداثة لا يمكن للمرء أن يدركه إلا إذا أخذ أواخر الخمسينات كنقطة انطلاق لرسم خريطة لمابعد الحداثى وإذا ركزنا على السبعينات فقط ، فإن اللحظة المناوئة فيما بعد الحداثى سيكون من الأصعب كثيراً أبرازها على نحو دقيق بسبب التحول فى مسار مابعد الحداثة الذى يكمن فى مكان ماعند الخطوط الفاصلة بين « الستينات » و« السبعينات » .

بحلول أواسط السبعينات ، فإن افتراضات أساسية معينة للعقد المنصرم كانت إما قد اختفت أو تحولت . كان الحس بـ « تمرد مستقبلى » (فيدلر) قد ولى . وبدت إيماءات تحطيم الأوثان لدى طلائع البوب ، والروك ، والجنس مستنفدة حيث أن انتشارها المصطبغ بالصبغة التجارية بإطراد قد حرمها من وضعها الطليعى . وأفسح التفاؤل السابق بالتكنولوجيا ، ووسائل الإعلام ، والثقافة الشعبية ، المجال لتقييمات نقدية وأكثر تعقلاً : التليفزيون بوصفه تلوثاً وليس دواءً لكل داء Panacea فى سنوات ووترجيت والعذاب المتطاول لحرب فيتنام ، سنوات صدمة البترول والتنبؤات القاتمة لنادى روما ، كان من الصعب حقاً المحافظة على ثقة وحيوية الستينات . كان يجرى شجب اليسار الجديد ، وحركات مناهضة الحرب بوتيرة أعلى باعتبارها جوانب شذوذ طفولى فى التاريخ

الأمريكى . كان من السهل رؤية أن الستينات قد انقضت . لكن من الأصعب وصف المشهد الثقاف البازغ الذى بدا أكثر هلامية وتبعثراً من مشهد الستينات . وقد يبدأ المرء بالقول بإن المعركة ضد الضغوط المعيارية للحداثة العليا والتى جرى شنها خلال الستينات كانت ناجحة ـ مفرطة النجاح ، كما قد يجادل البعض . وبينما كان لا يزال ممكناً مناقشة الستينات على أساس تتابع منطقى للأساليب (فن البوب ، والفن البصرى ، والفن الحركى ، وفن الحد الأدنى ، وفن المفهوم) . أو على أساس حدود حداثية مماثلة للفن مقابل الفن ـ المضاد أو اللا ـ فن ، فإن تلك التمييزات قد فقدت أرضيتها بإطراد فى السبعينات .

يبدو الوضع فى السبعينات متميزاً بالأحرى بتبعثر وتشتت متزايدين على الدوام للممارسات الفنية التى تعمل كلها من حطام الصرح الحداثى ، مغيرة عليه بحثاً عن أفكار ، وناهبةً قاموسه ، وملحقة به صوراً وموتيفات منتقاه عشوائياً من الثقافات قبل ـ الحديثة وغير ـ الحديثة وكذلك من الثقافة المعممة المعاصرة . لم يجر فعلاً إلغاء الأساليب الحداثية ، لكنها ، كما لاحظ أحد نقاد الفن مؤخراً ، تظل « تتمتع بنوع من نصف الحياة فى الثقافة المعممة » ، وذلك مثلاً فى الإعلان عن غلاف التسجيلات ، وقطع الأثاث والأدوات المنزلية ، والرسوم التوضيحية لقصص الخيال العلمى ، وواجهات العرض ، إلى آخره لكن ثمة طريقة أخرى لطرح المسألة قد تتمثل فى القول بإن كل التقنيات والأشكال ، والصور الحداثية والطليعية ،

مختزنة الآن رهن الاستعادة الفورية فى بنوك الذاكرة المبرمجة لثقافتنا . لكن نفس الذاكرة تختزن أيضاً كل الفن ماقبل الحداثى وكذلك الأنواع ، والشفرات وعوالم الصور للثقافات الشعبية والثقافة الحديثة المعممة . ويبقى أمامنا أن نحلل كيف أن هذه القدرات الهائلة الإتساع على تخزين ، وتجهيز ، واستدعاء المعلومات قد أثرت على الفنانين وعلى عملهم . لكن شيئاً واحداً يبدو واضحاً : أن الفاصل الضخم الذى كان يفصل الحداثة العليا عن الثقافة الشعبية والذى جرى تقنينه فى مختلف التقارير الكلاسيكية عن الحداثة ، لم يعد يبدو صالحاً للحساسيات الفنية أو النقدية مابعد الحداثية .

وحيث أن المطلب الحاسم بالفصل الذى لا يلين بين الرفيع والوضيع قد فقد الكثير من قوة إقناعه ، فربما كنا الآن فى وضع أفضل لفهم الضغوط السياسية والشروط التاريخية التى شكلت تلك التقارير فى المقام الأول . وسوف أشير إلى أن المكان الأولى لما أسميه الفاصل الضخم كان عصر ستالين وهتلر حين صاغ خطر السيطرة الشمولية على كل الثقافة تنويعة من الاستراتيجيات الدفاعية التى تستهدف حماية الثقافة الرفيعة عموماً ، وليس الحداثة فحسب . وقد جادل نقاد الثقافة المحافظون مثل أوريتجا إى جاسيت Ortega y Gasset بأن الثقافة الرفيعة بحاجة إلى حمايتها من « تمرد الجماهير » ، بينما أصر النقاد اليساريون مثل أدورنو على أن الفن الأصيل يقاوم استيعابه فى داخل صناعة الثقافة الرأسمالية ، التى عرفها بأنها الإدارة الشاملة للثقافة من أعلى . وحتى لوكاتش ، الناقد

اليسارى للحداثة بإمتياز ، فقد طور نظريته فى الواقعية البورجوازية العليا ليس فى اتفاق مع ، بل فى تناحر مع الدوجما الزدانوفية حول الواقعية الاشتراكية وممارستها القاتلة للرقابة .

من المؤكد أنه ليس من قبيل المصادفة أن التقنين الغربى للحداثة كمعيار للقرن العشرين قد حدث خلال الأربعينيات والخمسينيات ، قبل وخلال الحرب الباردة . ولست أختزل الأعمال الحداثية العظيمة ، عن طريق نقد إيديولوجى بسيط لوظيفتها ، إلى ألعوبة فى يد الاستراتيجيات الثقافية للحرب الباردة . إلا أن ما أوحى به ، هو أن عصر هتلر ، وستالين ، والحرب الباردة قد أنتج تقارير محددة عن الحداثة ، مثل تقارير كليمنت جرينبرج وأدورنو اللذين لا يمكن الفصل تماماً بين مقولاتهما الجمالية وبين ضغوط تلك الحقبة وبهذا المعنى ، كما سأجادل ، فإن منطق الحداثة الذى يدافع عنه أولئك النقاد قد أصبح طريقاً جماليا مسدوداً إلى المدى الذى جعله مرفوعا كتوجيه صارم لما سيتلوه من إنتاج فنى وتقييم نقدى . وضد تلك الدوجما ، فتح ما بعد الحداثى بالفعل اتجاهات جديدة ورؤى جديدة . فبينما بدأت المواجهة بين الواقعية الاشتراكية « السيئة » والفن « الجيد » للعالم الحر تفقد قوة دفعها الإيديولوجية فى عصر الإنفراج detente ، أصبح بالإمكان إعادة تقييم مجمل العلاقة بين الحداثة والثقافة المعممة وكذلك مشكلة الواقعية على أسس أقل تشيؤاً ، وبينما كان الموضوع مطروحاً بالفعل فى الستينيات ، فى فن البوب ومختلف أشكال الأدب الوثائقى على سبيل المثال ، فإن الفنانين

أخذوا فى السبعينات فقط فى الإعتماد بشكل متزايد على أشكال وأجناس الثقافة الشعبية أو المعممة ، مكسبينها استراتيجيات حداثية و/أو طليعية . وأحد المجموعات الكبرى من الأعمال التى تمثل هذا الميل هى السينما الألمانية الجديدة ، وبالأخص هنا أفلام رانيرڤيرنر فاسبيندر Rainer Werner Fassbinder ، الذى يمكن تفسير نجاحه فى الولايات المتحدة على هذا الأساس بالضبط . كذلك ليس من قبيل الصدفة أن تنوع الثقافة المعمّمة قد أصبح الآن موضوع اعتراف وتحليل أولئك النقاد الذين بداوا يتخلصون باطراد من الدوجما الحداثية القائلة بأن كل الثقافة المعممة هابطة Kitsch جملة واحدة ، ومعوقة نفسياً ، ومدمرة للعقل . وبدت إمكانات المزج والتضافر التجريبيين بين الثقافة المعممة والحداثة إمكانات واعدة وانتجت بعضاً من أنجح وأكثر فن وأدب السبعينيات طموحاً . وغنى عن القول أنها أنتجت أيضا اخفاقات جمالية ، لكن الحداثة نفسها لم تنتج الروائع فقط .

وعلى وجه الخصوص ، فإن فن ، وكتابة ، وسينما ، ونقد فنانى النساء والأقليات ، باستعادتهم لتقاليد مدفونة ومشوهة ، وبتأكيدهم على استكشاف أشكال الذاتية القائمة على أساس الجنس والعرق فى الإنتاجات والتجارب الجمالية ، وبرفضهم أن يظلوا محددوين بحدود التقنينات المعيارية القياسية ، كانت هى الأشياء التى أضافت بعداً جديداً تماماً لنقد الحداثة العليا ولظهور أشكال بديلة من الثقافة . وهكذا توصلنا إلى أن نرى أن العلاقة الخيالية للحداثة بالفن

الأفريقى والشرقى إشكالية على نحو عميق ، وسوف نتناول ، مثلا ، الكتاب الأمريكيين اللاتين المعاصرين ، بطريقة تختلف عن إمتداحهم لكونهم حداثيين جيدين تعلموا حرفتهم ، بالطبع ، فى باريس . وقد ألقى نقد النساء ضوءاً جديداً على المعيار الحداثى نفسه إنطلاقاً من تنويعه من المنظورات النسوية المختلفة . ودون الخضوع لنوع النزعة الجوهرية الأنثوية التى تعد أحد أكثر الجوانب إشكالية فى المشروع النسوى Minist ، فإنه يبدو واضحاً أنه لولا النظرة النقدية الفاحصة للنقد النسوى ، فربما ظلت التحديدات القاطعة والهواجس الذكورية للمستقبلية الإيطالية ، أو لمذهب الدوامة Vorticism ، أو مذهب النبائية الروسى Constuctivism ، أو العيانية ـ الجديدة Xleue Sachlichkeit ، أوالسوريالية محجوبة عن أنظارنا ؛ ولكانت كتابات مارى لويز فليسر Marie Luisr Fleisser وإنجبورج باخمان Ingeborg Bachmann . ولوحات فريدا كالو Frida Kahlo ، ما تزال مجهولة إلا لحفنة من الاختصاصيين . وبالطبع ، يمكن تفسير مثل هذه الاستبصارات الجديدة بطرق متعددة ، والسجال حول جنس الجنسين وحول النشاط الجنسى Sexuality وحق المؤلف الذكر والأنثى وكذلك حق القارىء / المشاهد فى الأدب والفنون هو سجال لم يحسم بعد ، ولم يجر بشكل كامل تطوير مضامينه بالنسبة لصورة جديدة للحداثة .

فى ضوء هذه التطورات فإن من المحير بعض الشىء أن يكون النقد النسوى قد ظل حتى الآن بعيداً فى معظمه عن سجال ما بعد الحداثة

الذى يعد غير متصل بالهموم النسوية . إلا أن حقيقة أن النقاد الذكور فقط الذين تناولوا حتى الآن مشكلة الحداثة / ما بعد الحداثة ، لا تعنى أنها لا تهم النساء . وسوف أجادل ـ وأنا هنا أتفق تماماً مع كريج أوينز Craig Owens ـ بأن فن ، وأدب ، ونقد النساء ، هى جزء هام من الثقافة ما بعد الحداثية لأعوام السبعينات والثمانينات وهى فى الحقيقة مقياس لحيوية وطاقة تلك الثقافة . والشك ، فى الحقيقة ، هو من نوع أن الإنعطاف المحافظ للسنوات الأخيرة له علاقة حقا بالظهور الملحوظ سوسيولوجياً لأشكال عديدة من « الآخرية » Otherness فى المجال الثقافى ، وكلها تدرك على أنها تهديد لاستقرار وقداسة المعيار والتقاليد . والمحاولات الراهنة لاستعادة طبعة تنتمى إلى الخمسينات من الحداثة العليا من أجل الثمانينات ، تشير بالتأكيد إلى هذا الاتجاه . وفى هذا السياق تصبح مشكلة النزعة المحافظة ـ الجديدة محورية سياسياً بالنسبة للسجال حول ما بعد الحداثى .

ما بعد الحداثة .. إلى أين ؟

مازال أمام التاريخ الثقافى للسبعينات أن يكتب ، وسوف يتوجب علينا مناقشة ما بعد الحداثات المتعددة فى الفن ، والأدب ، والرقص ، والمسرح ، والعمارة ، والسينما ، والفيديو ، والموسيقى ، بشكل منفصل وبالتفصيل . وكل ما أود أن أفعله الآن هو أن أقدم إطاراً لربط بعض التغيرات الثقافية والسياسية الأخيرة بما بعد الحداثة ،

وهى تغيرات تقع فعلا خارج الشبكة المفهومية لـ « الحداثة / الطليعية » ولم تتضمنها بعد سجالات ما بعد الحداثة إلا نادراً .

سوف أجادل بأن الفنون المعاصرة ـ بأوسع المعانى الممكنة ، سواء كانت تسمى نفسها ما بعد حداثية أو ترفض هذا التصنيف ـ لم يعد من الممكن النظر إليها كمجرد مرحلة أخرى فى تتابع الحركات الحداثية والطليعية التى بدأت فى باريس فى خمسينات القرن الماضى وستيناته والتى حافظت على روح تقدم ثقافى وطليعية خلال ستينات هذا القرن . على هذا المستوى ، لا يمكن النظر إلى ما بعد الحداثة كمجرد مرحلة تالية للحداثة ، كآخر خطوة فى التمرد الذى لا ينتهى للحداثة ضد نفسها . فالحساسية ما بعد الحداثية لعصرنا تختلف عن كل من الحداثة والطليعية بالضبط فى أنها تثير مشكلة التقاليد الثقافية والمحافظة بأكثر الطرق جوهرية كموضوع جمالى وسياسى . وهى لا تفعل ذلك بنجاح دائماً ، وعادة ما تفعله بطريقة إستغلالية إلا أن النقطة الرئيسية التى أود تأكيدها بصدد ما بعد الحداثة المعاصرة هى أنها تعمل فى مجال توتر بين التقاليد والتجديد ، بين المحافظة والتجدد ، بين الثقافة المعممة والفن الرفيع ، وهو مجال لم تعد فيه المصطلحات الثانية فى الترتيب متميزة بصورة آلية عن الأولى فى الترتيب ؛ إنه مجال توتر لم يعد من الممكن إدراكه بمقولات من قبيل التقدم ضد الرجعية ، اليسار ضد اليمين ، الحاضر ضد الماضى ، الحداثة ضد الواقعية ، التجريد ضد التشخيص ، الطليعة ضد الفن الهابط Kitsch . وحقيقة أن تلك الثنائيات ، المحورية فى نهاية الأمر

بالنسبة للتقارير الكلاسيكية عن الحداثة ، قد إنهارت هى جزء من التحول الذى كنت أحاول وصفه . كذلك يمكننى أن أقرر التحول على النحو التالى : كانت الحداثة والطليعة وثيقتى الصلة دائماً بالتحديث الاجتماعى والصناعى . كانتا مرتبطتين به كثقافة مناوئة ، حقاً ، لكنهما استمدتا طاقاتهما ، على غرار **رجل الزحام** Manof the Crowd عند بو Poe ، من قربهما من الأزمات التى جلبها التحديث والتقدم . التحديث ـ كانت هذه هى العقيدة الواسعة الانتشار ، حتى حين لا تكون الكلمة موجودة ـ يجب عبوره . وكان ثمة رؤيا للانبثاق على الجانب الآخر . كان الحديث دراما باتساع العالم تمثل على المسرح الأوروبى والأمريكى ، بطلها إنسان حديث أسطورى والفن الحديث قوة دافعة ، تماماً كما ارتسم بالفعل فى رؤيا سان ـ سيمون Saint- Simon فى عام ١٩٢٥ . هذه الرؤى البطولية للحداثة وللفن كقوة للتغيير الاجتماعى (أو ، بالأحرى ، كمقاومة للتغير غير المرغوب) هى أمر من أمور الماضى ، يبعث الإعجاب بالتأكيد ، لكنه لم يعد متناغماً مع الحساسيات الجارية ، ربما باستثناء تناغمه مع حساسية صاعدة منذرة بيوم القيامة تعد الوجه الآخر للبطولية الحداثية .

وإذا نظر إلى ما بعد الحداثة فى هذا الضوء ، فإنها عند أعمق مستوياتها لا تمثل أزمة أخرى ضمن إطار الدورة الدائمة من الرواج والاخفاق ، من الاستنفاد والتجدد ، التى ميزت مسار الثقافة الحداثية . بل إنها تمثل نمطاً جديداً من الأزمة فى تلك الثقافة

الحداثية ذاتها ، وبالطبع ، قيل هذا الزعم من قبل ، وكانت الفاشية فى الحقيقة أزمة ضخمة فى الثقافة الحداثية . لكن الفاشية لم تكن أبداً البديل الذى تتظاهر بكونه للحداثة ، ووضعنا اليوم شديد الاختلاف عن وضع جمهورية ڤايمار فى احتضارها . فلم تظهر بوضوح قاطع الحدود التاريخية لنزعة الحداثة ، والحداثة ، والتحديث إلا فى السبعينيات . والإحساس المتزايد بأننا لسنا مقيدين بأن **نكمل** « مشروع الحداثة » (عبارة هابرماس) كذلك ليس علينا بالضرورة أن ننزلق إلى اللاعقلانية أو إلى جنون نهاية العالم ، الإحساس بأن الفن لا يتبع فقط غاية ما فى التجريد، وعدم التمثيل ، والتسامى ـ كل هذا فتح كوكبة جديدة من الإمكانات أمام الجهود الابداعية اليوم ، وغير آراءنا فى الحداثة نفسها من نواح معينة . وبدل أن نكون مقيدين بتاريخ ذى اتجاه واحد للحداثة يفسرها على أنها تفتح منطقى صوب هدف خيالى ما ، وبذلك يكون قائماً على أساس سلسلة كاملة من الاستبعادات ، فإننا نبدأ فى استكشاف تناقضاتها وشروطها ، توتراتها ومقاوماتها الداخلية لنفس حركتها « إلى الأمام » . استراتيجياتها إن ما بعد الحداثة أبعد ما تكون عن جعل الحداثة عتيقة . فإنها على النقيض ، تسلط ضوءاً جديداً عليها وتتملك الكثير من استراتيجياتها وتقنياتها الجمالية ، غارسة إياها لتجعلها تعمل فى منظومات constellations جديدة . أما ما أصبح عتيقاً ، فهى تقنينات الحداثة فى الخطاب النقدى والتى تقوم ، رغم أن ذلك دون وعى منها ، على أساس نظرة غائية للتقدم والتحديث .

والمفارقة هى أن هذه التقنينات المعيارية والاختزالية عادة قد مهدت الأرض لذلك النبذ للحداثة الذى يحمل اسم ما بعد الحديث . فى مواجهة الناقد الذى يجادل بأن هذه الرواية أو تلك لا ترقى إلى مستوى اخر صيحة فى التقنية السردنية ، أنها تقهقرية regressive ، متخلفة عن العصر ، وبذلك فإنها غير ملفتة ، يكون ما بعد الحداثى على حق فى رفضه للحداثة . لكن الرفض لا يسرى إلا على ذلك الاتجاه ضمن الحداثة الذى تقنن فى دوجما ضيقة ولا يسرى على الحداثة بما هى كذلك . ومن بعض الزوايا فإن قصة الحداثة وما بعد الحداثة تشبه قصة القنفذ والأرنب : لم يكن بامكان الأرنب أن يفوز لأن ثمة دائماً أكثر من قنفذ واحد . لكن الأرنب مازال هو العداء الأفضل .

إن أزمة الحداثة أكثر من مجرد أزمة فى تلك الاتجاهات داخلها التى تربطها بأيديولوجيا التحديث ، وفى عصر الرأسمالية المتأخرة ، فإنها أيضاً أزمة جديدة فى علاقة الفن بالمجتمع . ففى أشد حالاتها تشديداً ، نسبت الحداثة والطليعية للفن منزلة متميزة فى عمليات التغيير الاجتماعى ، وحتى الانسحاب الجمالى النزعة من هموم التغيير الاجتماعى مازال مربوطا به بفضل انكاره لذلك الوضع القائم وإنشاء فردوس اصطناعى ذى جمال فاتن . حين كان التغيير الاجتماعى يبدو بعيداً عن المتناول أو يتخذ منعطفاً غير مرغوب ، كان الفن مازال متميزاً باعتباره الصوت الأصيل الوحيد للنقد والاحتجاج ، حتى حين بدا أنه ينسحب إلى داخل نفسه ، وتشهد على ذلك التقارير الكلاسيكية عن الحداثة العليا . والاقرار بأن هذه كانت

أوهاماً بطولية ـ ربما حتى أوهام ضرورية فى صراع الفن من أجل البقاء بكرامة فى مجتمع رأسمالى ـ لا يعنى انكار أهمية الفن فى الحياة الاجتماعية .

لكن نزاع الحداثة المستمر مع المجتمع الجماهيرى والثقافات الجماهيرية ، وكذلك هجوم الطليعة على الفن الرفيع باعتباره نظام دعم للهيمنة الثقافية كان يجرى دائما على قاعدة تمثال الفن الرفيع نفسه . وهذا بالتأكيد هو الموضع الذى وضعت فيه الطليعة بعد اخفاقها، فى العشرينيات ، فى خلق مكان أشمل للفن فى الحياة الاجتماعية . والاستمرار فى المطالبة اليوم بأن يغادر الفن الرفيع قاعدة التمثال ويعيد وضع نفسه فى موضع آخر (أينما كان ذلك) هو طرح للمشكلة على أسس عتيقة . فلم تعد قاعدة تمثال الفن الرفيع والثقافة الرفيعة تحتل المكان المتميز الذى تعودت احتلاله ، بالضبط بقدر ما أصبح تماسك الطبقة التى أقامت تماثيلها فوق تلك القاعد أمراً من أمور الماضى ؛ والمحاولات المحافظة الأخيرة فى عدد من البلدان الغربية لاستعادة كبرياء كلاسيكيات الحضارة الغربية ، من أفلاطون عبر آدم سميث Adam Snith وحتى أنصار الحداثة العليا ، ولإعادة الطلاب إلى الأساسيات ، تثبت هذه النقطة ، وأنا لا أقول الآن أن قاعدة تمثال الفن الرفيع لم تعد موجودة . فهى موجودة بالطبع ، لكنها ليست ما تعودت أن تكون . ومنذ الستينيات ، صارت النشاطات الفنية أكثر تشتتا بكثير وأصعب فى احتوائها فى إطار مقولات مأمونة أو مؤسسات مستقرة مثل الأكاديمية ، والمتحف ، أو

حتى شبكة قاعات العرض الراسخة . بالنسبة للبعض سيتضمن هذا التبعثر للممارسات والنشاطات الثقافية والفنية نوعاً من الخسارة وفقدان الاتجاه ؛ بينما سيعيشه البعض الآخر كحرية جديدة ، كتحرر ثقافى وليس أى من الجانبين مخطئاً تماماً ، لكن يجب أن نقر بأن النظرية أو النقد الأخيرين لم يكونا وحدهما ما جرد تقارير الحداثة الأحادية التكافؤ ، الحصرية ، والشمولية من دورها المهيمن . فنشاطات الفنانين ، والكتاب ، وصانعى الأفلام ، والمعماريين ، والمؤدين هى التى دفعت بنا إلى ما وراء رؤية ضيقة للحداثة ومنحتنا فرصة جديدة للتعامل مع الحداثة ذاتها .

فى عبارات سياسية ، يمكن سياقياً ربط تآكل الدوجما الثلاثية مذهب الحداثة / الحداثة / **الطليعية** بظهور إشكالية «الآخرية» otherness ، التى فرضت نفسها فى المجال الاجتماعى ـ السياسى بقدر ما فرضت نفسها فى المجال الثقافى ، ولا يمكننى هنا أن أناقش الأشكال المختلفة والمتعددة للآخرية وهى تنشأ من الاختلافات فى الذاتية ، وجنس الجنسين والجنسية ، فى العرق والطبقة ، فى عدم التزامن الزمنى Ungleichzeitigkeiten والمواضع والأزاحات المكانية الجغرافية . لكننى أود أن أذكر على الأقل أربع ظواهر أخيرة هى ، فى رأيى ، وستظل مؤسسة للثقافة ما بعد الحداثية لبعض الوقت .

رغم كل طموحاتها وإنجازاتها النبيلة ، اصبحنا نعترف بأن ثقافة الحداثة المستنيرة كانت كذلك دائما (لكن ليس على سبيل الحصر) ثقافة امبريالية داخلية وخارجية ، وهذه قراءة قدمها بالفعل أدورنو

وهوركهايمر Harkheimer فى الأربعينيات واستبصار ليس غريباً على البعض من أسلافنا الذين انخرطوا فى خضم النضالات ضد "التحديث المطلق العنان . هذه الأمبريالية ، التى تعمل فى الداخل وفى الخارج ، على المستويين المتناهى الصغر micro والمتناهى الكبر macro ، لم تعد تمر دون تحد سواء سياسياً ، أو اقتصاديا ، أو ثقافيا ، ويبقى أن ننظر ما إذا كانت هذه التحديات ستبشر بقرب عالم أكثر قابلية للسكنى ، وأقل عنفاً ، وأكثر ديمقراطية ، ومن السهل أن يتشكك المرء . لكن التزمت المستنير هو إجابة غير كافية تماماً مثل الحماس الأزرق ـ العينين للسلام والطبيعة .

لقد أدت حركة النساء إلى بعض التغيرات الدالة فى البنية الاجتماعية والمواقف الثقافية يجب الحفاظ عليها حتى فى وجه الأحياء البشع مؤخراً للنزعة الذكورية machismo الأمريكية . بطرق مباشرة وغير مباشرة ، غذت الحركة النسائية ظهور النساء كقوة مبدعة وواثقة من نفسها فى الفنون ، وفى الأدب والسينما ، والنقد . والطرق التى نثير بها الآن أسئلة جنس الجنسين gender والجنسية sexuality ، القراءة والكتابة ، الذاتية والمنطوق enunciation وصيغة الفعل voice والأداء ، لا يمكن التفكير فيها بدون تأثير النسوية eminism ، حتى ولو كان العديد من هذه النشاطات يجرى على الهامش أو حتى خارج الحركة نفسها . كذلك أسهمت الناقدات النسويات بقدر أساسى فى عمليات مراجعة تاريخ الحداثة ، ليس فقط بنفض التراب عن الفنانين المنسيين ، بل كذلك بتناول الحداثيين الذكور بطرق مبتكرة ، ويصدق

هذا أيضاً على « النسويات الفرنسيات الجدد » وتنظيرهن للأنثوى فى الكتابة الحداثية ، رغم أنهن يصممن على الاحتفاظ بمسافة جدالية عن الحركة النسوية من الطراز الأمريكى .

خلال السبعينيات ، تعمقت مسائل الإيكولوچيا والبيئة لتنتقل من سياسة تقوم على موضوع واحد إلى نقد واسع للحداثة والتحديث ، وهو اتجاه أقوى سياسيا وثقافيا فى ألمانيا الغربية منه فى الولايات المتحدة ، ولا تتبدى الحساسية الأيكولوجية فحسب فى الثقافات الثانوية السياسية والاقليمية ، فى أنماط الحياة البديلة ، وفى الحركات الاجتماعية الجديدة فى أوروبا ، بل أنها تؤثر كذلك على الفن والأدب بطرق متعددة : عمل جوزيف بيوز Joseph Beuyx ، ومشروعات معينة لفن الأرض ، وسور عدو كريستو Christo's بكاليفورنيا ، وشعر الطبيعة الجديد ، والعودة إلى التقاليد ، واللهجات المحلية ، إلى آخره . ونتيجة للحساسية الأيكولوجية المتنامية على وجه الخصوص تعرضت للتمحيص النقدى تلك الصلة بين أشكال معينة للحداثة وبين التحديث التكنولوجى .

وثمة وعى متزايد بأن الثقافات الأخرى ، الثقافات غير ـ الأوروبية ، وغير الغربية ، يجب أن تُقابَل بطرق أخرى غير الغزو أو الاخضاع ، كما قال بول ريكور Paul Ricoeur.منذ أكثر من عشرين عاماً ، وبأن الانبهار الشبقى والجمالى بـ « الشرق » و « البدائى » ـ وهو شديد البروز فى الثقافة الغربية ، بما فى ذلك الحداثة ـ ينطوى على اشكالية عميقة . هذا الوعى سيكون عليه أن يترجم نفسه إلى

نمط جديد من العمل الثقافى مختلف عن عمل المثقف الحداثى الذى كان يتحدث بشكل نمطى بثقة من يقف على حافة الزمن القاطعة وباستطاعته التحدث باسم الآخرين . وفكرة فوكوه Foucault عن المثقف المحلى والنوعى مقابل المثقف « الكونى » للحداثة ، قد تقدم مخرجاً من مأزق الأنحباس فى ثقافتنا وتقاليدنا الخاصة رغم اقرارنا فى نفس الوقت بحدودهما .

وختاماً ، فإن من السهل رؤية أن ثقافة ما بعد حداثية تنبعث من هذه المنظومات constellations السياسية ، والاجتماعية ، والثقافية سيتوجب عليها أن تكون ما بعد حداثة مقاومة ، بما فى ذلك مقاومة ما بعد حداثة « كل شىء يصلح » السهلة تلك . وسيكون على المقاومة دائما أن تكون نوعية ومتوقفة على المجال الثقافى الذى تعمل داخله . ولا يمكن تعريفها ببساطة بمفردات السلبية أو اللاأهوية على طريقة أدورنو ، كذلك لن تكفى التراتيل عن مشروع جماعى ذى طابع كلى . وفى نفس الوقت ، قد تكون نفس فكرة المقاومة هى نفسها إشكالية فى تعارضها البسيط مع الإثبات affirnafion . ففى نهاية الأمر ، ثمة إشكال إثباتية من المقاومة وإشكال مقاومة من الإثبات لكن قد تكون هذه مشكلة سيما نطيقية أكثر من كونها مشكلة ممارسة ، ولا يجب أن تحول بيننا وبين إصدار الأحكام . أما كيف يمكن تطوير تلك المقاومة فى الأعمال الفنية بطرق يمكن أن تلبى احتياجات السياسى واحتياجات الجمالى ، احتياجات المنتجين والمتلقين ، فأمر لا يمكن وضع وصفة له ، وسوف يظل مفتوحا للمحاولة ، والخطأ ،

والسجال . لكن آن الأوان للتخلى عن تلك الثنائية المسدودة بين السياسة والجماليات والتى سادت التقارير عن الحداثة لوقت أطول مما ينبغى ، بما فى ذلك الاتجاه الجمالى النزعة ضمن ما بعد البنيوية ، وليس المقصود هو تصفية التوتر المثمر بين السياسى والجمالى ، بين التاريخ والنص ، بين الالتزام ومهمة الفن . فالمقصود هو تكثيف ذلك التوتر ، وحتى إعادة اكتشافه وإعادته إلى البؤرة فى الفنون ، وكذلك فى النقد . مهما كان الأمر مزعجاً ، فإن مشهد ما بعد الحداثي يحيط بنا ، وهو فى آن واحد يضيق ويفتح الآفاق أمامنا . أنه مشكلتنا وأملنا .